Neue
Zeitschrift für Musik.

Begründet von

Robert Schumann.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Band 58.

Januar bis Juni 1863.

Mit Beiträgen

von

A. W. Ambros in Prag, **E. v. Blum** in Breslau, **F. Brendel** in Leipzig, **H. G. v. Bülow** in Berlin, **P. Cornelius** in Wien, **A. Dörffel** in Leipzig, **F. Dräseke** in Yverdon, **R. Eitner** in Berlin, **O. H. Engel** in Merseburg, **P. Fischer** in Zittau, **G. Flügel** in Stettin, **R. Franz** in Halle, **F. Gerstenkorn** in Prag, **F. Gleich** in Leipzig, **C. Gollmick** in Frankfurt a. M., **A. W. Gottschalg** in Tieffurth bei Weimar, **H. Gottwald** in Breslau, **J. Handrock** in Halle, **H. Hirschbach** in Leipzig, **L. Kindscher** in Köthen, **J. Kleinert** in Grenzdorf in Schlesien, **E. Klitzsch** in Zwickau, **L. Köhler** in Königsberg, **C. Kretschmann** in Burg bei Magdeburg, **E. Kulke** in Wien, **F. P. v. Laurencin** in Wien, **W. v. Lenz** in Petersburg, **F. v. Liszt** in Rom, **O. Lorenz** in Winterthur, **H. Mannstein** in Dresden, **F. W. Markull** in Danzig, **A. Müller** in Darmstadt, **A. Müller** in Ems, **F. Müller** in Weimar, **G. Nauenburg** in Halle, **C. Petersen** in Leipzig, **R. Pohl** in Weimar, **H. Porges** in Prag, **F. Präger** in London, **C. Riedel** in Leipzig, **A. Ritter** in Würzburg, **A. G. Ritter** in Magdeburg, **C. Ritter** in Neapel, **G. Rochlich** in Leipzig, **Th. Rode** in Berlin, **J. Rühlmann** in Dresden, **H. Sattler** in Oldenburg, **R. Schaab** in Leipzig, **J. Schäffer** in Breslau, **E. Schelle** in Paris, **Th. Schneider** in Chemnitz, **F. Schnell** in Hannover, **L. Schubert** in Dresden, **C. Schwarz** in Berlin, **C. Seiffert** in Schulpforta, **F. Sieber** in Berlin, **F. Sobolewski** in Cincinnati, **A. Serof** in Petersburg, **W. Stasoff** in Petersburg, **A. Stern** in Schandau, **R. Viole** in Berlin, **R. Wagner** in Wien, **W. Weißheimer** in Mainz, **C. F. Weitzmann** in Berlin, **H. A. Wollenhaupt** in New York, **H. Zopff** in Berlin, — **und vielen Ungenannten.**

Leipzig,
bei C. F. Kahnt.

Inhalts-Verzeichniss

zum 58. Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

I. Leitartikel.

Beim Jahreswechsel 1.
Brendel, Franz, Die Kritik I. 2. 9. II. 17. III. 25. IV. 58. 69.
— — —, Die künstlerische Individualität, ihre Berechtigung, und das Verständniß dafür 155. 161. 171. 183.
Köhler, Louis, Liszt's symphonische Dichtungen 77. 85. 93.
Pohl, Richard, Hector Berlioz als Schriftsteller 139. 147.
Porges, Heinrich, Richard Wagner's „Ring des Nibelungen" I. 191. II. 203. III. 211. IV. 221.
Schelle, E., Die Abenteuer der „Serva padrona" II. 119. 131.

II. Kritisches und Historisches.

Berlioz, Hector, Beethoven's Pastoralsymphonie 80.
Gedanken, einige, über den ersten Satz aus Berlioz's Todtenmesse 97.
Hirschbach, Hermann, Ueber Composition von Ouverturen zu einigen Shakespear'schen und Goethe'schen Dramen 185.
Laurencin, F. P., Rückblick auf R. Wagner's Concerte in Wien 45.
Mannstein, Heinrich, Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden im 18. und 19. Jahrhundert 121. 133. 140. 149. 158.
Pohl, Richard, Ein Concert der Löwenberger Hofkapelle 151. 156. 165.
Schelle, E., Federskizzen aus dem Pariser Musikleben 77. 87. 94. 106.
— — —, Aus dem Pariser Musikleben im Jahre 1862—63 172.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, und ihre Biographen 61.
Schubert, Louis, A. Rubinstein's „Feramors" 88.
Sserof, Alexander, Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Rußlands an derselben 4. 11. 20. 27. 37.
Staffof, Wladimir, Eine Geschichte der Kirchenmusik in Rußland 193.
Wagner's R. „Meistersinger von Nürnberg" 111.
Weitzmann, C. F., Ein Concert in Rom um die Mitte des 17. Jahrhunderts 194. 205. 213.

III. Recensionen.

Abt, Franz, Deutsche Sängerhalle 180. 200.
— — —, Op. 212. Fünf Gesänge für gemischten Chor 181. 201.
Afantschewsky, M. v., Op. 1. Sechs Clavierstücke 220.
Bach, O., Op. 7. Trio 199.
Bargiel, W., Op. 22. Ouverture zu Medea arr. 128.
Bellermann, H., Der Contrapunkt 127.
Berens, H., Op. 60. Op. 47. Preissonate, Quatre Poésies 220.
Berlyn, A., Op. 136. Vierstimmige Männergesänge 200.
Biehl, A., Op. 18. 19. 20. Musikalische Dichtungen 221.
Bibl, R., Op. 11. 12. Präludien für die Orgel 127.
Block, E., Archiv für mehrstimmigen Männergesang 180.
Böhme, M., Op. 1. Psalm 121 für Chor und Soli 200.
Brandt, A., Orgelstücke 179.
Brähmig, F., Kleine Gesangschule 129. 189.
Brenner, F., Choralbuch für vier Männerstimmen 188.
Brosig, M., Op. 32. Orgelbuch 179.
Brunner, C. T., Op. 412. Instructives 199.
Chor-Album für gemischten Chor 181.
Damrosch, L., Op. 7. Lieder 215.
Deumlich, J., Op. 22. Vor- und Nachspiele für die Orgel 179.

Ebner, F. Ph., Taschen-Liederbuch 129.
Franke, F., Op. 1. Motette a capella 181.
— — —, Op. 2. Sechs Kinderstücke } 199.
— — —, Op. 3. Sechs Clavierstücke }
Fritze, W., Op. 2. Sonate in einem Satze 189.
Gallrein, J., Op. 11 und 14. Deux Valses 221.
Gardéev, Esmeralda, Op. 2. Polka-Mazurka } 34.
— — —, Op. 3. Romance }
Gericke, R. v., Op. 6. Zwei Lieder für Sopran und Alt } 180.
— — —, Op. 5. Männerchöre }
Gernsheim, Fr., Op. 1. Sonate 189.
Gottschalg, A. W., Großer Salon-Walzer 221.
Götze, C., Op. 4. Favorit-Polka 221.
Hanisch, M., Op. 1. Vier Lieder für gemischten Chor 181.
Hamma, B., Op. 18. Fünf Männerchöre 180.
Hartmann, L., Lieder 215.
— — —, Op. 7. Nocturne } 220.
— — —, Op. 8. Polonaise }
Haydn, J., Ochsenmenuett arr. von C. Burchard 34.
Heller, St., Op. 103. Nocturne 220.
Helmbold, Op. 8. Zwei Lieder ohne Worte 190.
Henning, C., Op. 30. Volkslieder für Violine und Clavier } 220.
— — —, Op. 32. Der angehende Cellist }
— — —, Op. 31. Instructives für Violine 189.
Hering, C., Op. 69. Melodien für das Pianoforte 221.
Herion, A., Op. 7 und 8. Deux Valses 201.
Hiller, F., Op. 99. Die Nacht, Hymne von M. Hartmann für Solostimmen, Chor und Orchester 166.
Hornstein, R. v., Op. 27. Fünfzehn Lieder 179.
Horr, P., Clavierschule 34.
Hundt, Aline, Op. 3. Stimmungsbilder 215.
Jacob, F. A. L., Deutscher Liederborn 129.
Jungmann, L., Op. 16. Caprice } 201.
— — —, Op. 19. Polonaise }
Kadlecek, L. H., Etuden 33.
Kania, C., Op. 21. Deux Valses 221.
Kaselitz, Walzer 221.
Keil, Fr., Op. 19. 2. Impromptus 33.
— — —, Op. 16. Sonate für Pianoforte und Violine 199.
Keller, E., Fünf Lieder für Männerchor 221.
Keßler, J., Wanderers Nachtlied für gemischten Chor 128.
Klauwell, A., Op. 42. Zwei Kindersonaten 199.
Köhler, L., Op. 123. 30 leichte Uebungsstücke 199.
Kolb, H., Tänze 221.
Kontski, Ant. v., Danse de Bayadères 34.
König, Marie, Op. 5. Lied 180.
Krigar, H., Op. 18. Clavierstücke zu vier Händen 129.
Kücken, Fr., Op. 70. Drei Tonbilder für Violoncell, Violine und Pianoforte 128.
Kuntze, C., Erstes Uebungsbuch beim Gesangsunterrichte 129.
— — —, Op. 75. Heitere Männergesänge 200.
— — —, Op. 76 und Op. 81. Komische Männerquartette 221.
Lange, G., Trauermarsch 34.
Liebing, F. G., Op. 19. Lieder 179.
Liszt, Fr., Festvorspiel arr. von R. Pflughaupt 221.
Liszt, Fr. und **A. W. Gottschalg**, Transscriptionen für Orgel und Harmonium 179.
Locke, D. E., Op. 1. Nocturne 221.
Lützel, J. H., Evangelische Choralgesänge für Männerchor 188.
— — —, Kirchliche Gesänge für gemischten Chor 189.
Lysberg, Ch. B., Op. 94 und Op. 95. Clavierstücke 201.
Machts, C., Walzer 221.
Magerstädt, F., Praktische Violinschule 189.
Markull, F. W., Op. 97. Die Gunst des Augenblicks von Schiller für Männerstimmen mit Begleitung der Harmoniemusik 186.
Markull, F. W., Op. 71, 72, 73, 74. Gesänge 180.
— — —, Op. 83, 85, 87, 88. Clavierstücke 201.
Mayerhöfer, A., Op. 1, 2, 4. Clavierstücke 201.
Mertke, E., Op. 2. Lieder 128.
Meyerbeer, G., Krönungsmarsch arr. von Brißler 129.
Müller, A. W., Aus des Liedercomponisten A. Zöllners Leben und Streben 129.
Naumann, J. G., Messe arr. von Burchard 181.
Neubner, C., Op. 1 und Op. 3. Lieder 179.
Neubner, Eduard, Soloquartette für Männerstimmen 180.
Neumann, F., Op. 42. Männerchor 180.
Nickerl, C., Op. 43. Männerchor 180.
Noch, R., Op. 15 und Op. 16. Clavierstücke 201.
Pathe, E., Op. 108. Heitere Clavierstücke 221.
Pauer, E., Chor aus „Eurhanthe" arrangirt 129.
Raff, J., Op. 84. Chant de l'Ondin, Etude 220.
Ratzenberger, Th., Op. 6. Phantasiestück 220.
Rebling, G., Op. 19 und Op. 20. Vierstimmige Lieder 181.
Rec, Ant., Cadenzen 128.
Reccius, A. F., Männerquartette 180.
Rode, Th., Op. 30. Weihnachtscantate 34.
Rootham, Th. J., Missa 33.
Satter, G., Op. 28. Ballade für das Clavier 220.
Schäffer, H., Op. 30. Männerchöre 221.
Schlenkrich, R., Op. 15. Valse de Salon 34.
Schnabel, J., Psalm für Männerstimmen 189.
Schondorf, J., Op. 12. Polkas de Salon 34.
— — —, Op. 11. Männerchor 200.
Schumann, R., Gesänge arr. von A. Holländer 128.
Seifritz, Max, Op. 8. Männerchöre 71.
Smit, W. A., Missa No. I 33.
Speier, W., Op. 4. Duetten für zwei Violinen 220.
Steenhuis, T., Op. 2. Scherzo 34.
Steinhausen, K. W., Für Männergesang 180. 221.
Sulze, B., Op. 38. Transscription 221.
Tausch, J., Op. 6. Lieder 179.
Tauwitz, E., Op. 57. Männerchor 180.
Terschak, A., Op. 47. Polca-Caprice 190.
Thierbach, A., Sonate 189.
Tischler, J., Violinschule 33.
Tschirch, Wilh., Sanctus, Benedictus und Agnus Dei für Männerchor 181.
Volkmann, R., Op. 42. Pianoforte-Concert 225.
Widmann, B., Kleine Gesangslehre 129.
Winterberger, A., Op. 10. 20 Gesänge 48.
— — —, Op. 11. Gesänge 215.
Wiseneder, E., Musikalische Elementarlehre 129.
Witting, C., Drei Lieder 128.
Wohlfahrt, H., Op. 38 und 41. Instructives 199.
Zöllner, C., Op. 24. Lieder für gemischten Chor 200.

IV. Correspondenzen.

Amsterdam.

Vermischtes 31. Volksconcert 116.

Berlin.

R. Hasert 31. 125. Gounod's Faust 50. Jahreszeiten. Domchor. Laub 73. von Bülow 115. Kullak. Bendel. Trio-Soirées 125. Vermischtes 50. 73. 115. 125.

Breslau.

Symphonie-Soiréen von Schäffer 43. 100. Popper 43. Orchesterverein von Dr. Damrosch 43. 66. 99. 159. Frl. Magnus 74. Studenten-Liedertafel 99. Vermischtes 66. 74.

Cassel.

Saisonbericht 207. 217.

Chemnitz.

Concert des Stadtorchesters. Singakademie. Blaßmann 99. Musikdirector Schneider 143. Musikvereinsconcert. Dr. Stade 219. Vermischtes 13. 99.

Cöthen.

Musik zur „Jungfrau von Orleans" von Seifriz 216.

Dresden.

Oper von Westmeyer 18. Cl. Schumann. Armenconcert. Quartettsoirée. Abonnementconcert. Tonkünstlerverein. Tichatschek 42. Kammermusiksoirée. Königl. Capelle. Lina Dittmarsch. Oper von Räder 66. Tonkünstlerverein. Antigone 72. Tannhäuser 125. Jean Bogt 142. Lohengrin 143. Vermischtes 125. 142. 196.

Frankfurt a. M.

Liederkranz. Cäcilienverein 66. Straus'sches Quartett. Opernverein. Gounod's Faust 67.

Freiberg.

Louis Schubert. Quartettsoirée 57.

Glauchau.

Abonnementconcert 57. Schumann's „Paradies und die Peri" 168.

Görlitz.

Quartettsoiréen 109. 218.

Gotha.

Abonnementconcert. Orgelconcert 15.

Gothenburg.

Oper 75.

Halle.

Jean Bogt's „Auferweckung des Lazarus" 161.

Jena.

Akademische Concerte 58. 116.

Königsberg.

Musikfest 208. 216.

Leipzig.

Gewandhausconcerte 12. 22. 29. 42. 49. 56. 72. 98. 115. H. v. Bülow 22. 82. Abendunterhaltungen für Kammermusik 41. 49. 56. 90. 107. Musikverein Euterpe 41. 64. 82. 90. 107. Arion 41. Abendunterhaltung im Conservatorium 50. Universitätsgesangverein 65. Ossian 65. E. Lund 65. Dilettanten-Orchesterverein 72. 115. Riedel'scher Verein 98. 177. Passionsmusik 124. Vermischtes 89. 90. 98. 99. 185. 142. 152. 159. 187. 207. 226.

Libau in Kurland.

Vermischtes 161.

Löwenberg.

Neunte Symphonie 31. Faustsymphonie 83.

Luzern.

Vermischtes 153.

Meerane.

Abonnementconcerte 196.

Merseburg.

Haydn's Schöpfung 188.

Naumburg.

Gebrüder Müller 23. Vermischtes 23. 168.

New-York.

Philharmonische Concerte 197.

Oldenburg.

Gideon von Meinardus 14. Vermischtes 161.

Petersburg.

R. Wagner's Concerte 106. 124. Judith, Oper von Serof 227.

Plauen.

Vermischtes 66.

Potsdam.

Vermischtes 161.

Prag.

Rienzi. Schumann's Faustmusik 7. R. Wagner's Concert 74. Vermischtes 188. 196.

Rom.

Quartette. Geistliches Concert 152.

Rotterdam.

Vermischtes 169.

Stettin.

Ernst Rüdel 126.

Stralsund.

A. Bratfisch. Frl. A. Topp 144.

Stuttgart.

Abonnementconcert. Quartettsoirée 15. Vermischtes 15.

Weimar.

H. von Bülow. Concert für die Schillerstiftung 90. Benedict und Beatrice von Berlioz 135. 218. Kammermusiksoirée 50. 90. 144. Sivori 50. Rubinstein's „Kinder der Haide" 51. Sängerkranz 143. Orgelconcert 219.

Wien.

R. Wagner's Concerte 6. 13. 31. Hofoper 56. 107. Orchester- und Vocalconcerte 227. Virtuosenconcerte 160. 167. Vermischtes 30, 56.

V. Tagesgeschichte.

Personalnachrichten von: Artot 43. 67. 75. 91. 144. 169. — H. Antiensen 91. — Barghers 136. — Becker 51. — F. Beudel 43. 100. — E. Berens 7. — Beriot 43. — H. Berlioz 154. — Bertram 145. — Berr 136. — Bettini 100. — Bido 135. — Blaßmann 22. 23. — Bondy 177. — Borchers-Lilu 91. — Brahms 198. — L. Brassin 198. — v. Bronsart 145. — J. v. Bronsart 59. — M. Bruch 153. — v. Bülow 169. — F. Butschek 144. — Chevillard 67. — Clauß-Szarvady 67. — Consolo 188. — David 23. — Dessof 24. — Dietrich 136. — Dingelstedt 137. — Dreschke 136. — E. Eicke 75. — Ernst 153. — Escudier-Kästner 28. — Feri-Kletzer 100. — Flotow 83. 110. — Förster 67. 100. 116. — Formes 51. — Th. Formes 83. 177. — F. Friese. E. Friese 161. — W. Freudenberg 219. — Ganz 43. — M. Gärtner 101. — E. Genast 101. — R. Gence 198. — P. Goldberger 188. — Goldmark 198. — Gounod 32. 51. 100. — E. Götze 209. — A. Günther 58. 145. — Gunz 58. — Gutzkow 137. — Harriers-Wippern 91. 116. — Harry-Meyer 100. — Hellmesberger 154. — E. Hering 117. — Herrmann 116. — L. Hey 136. — Hofmeister 178. 209. — R. Hol 100. 178. — Hölzel 116. — Hünten 84. — Jansen 91. — Jauner-Krall 145. — Joachim 198. 144. — Küßmeyer 198. — Kindermann 91. — Klotz 32. — A. Kömpel 59. — Köster 91. 219. — Krause 67. — Krenn 154. — Th. Krumbholz 162. 198. — Kummer 198. — Lachner 51. 109. — Lagrua 160. — Laub 100. 209. — Lessiak 100. — Lichtmay 75. — Liebhart 144. — Liszt 24. 32. — Lucca 83. 91. 198. — Lwoff 144. — Magnus 67. — Mampé-Babnigg 145. — Marchesi 177. — E. Massé 145. — Maurin 67. — Meinardus 7. — L. Meyer 83. — Merelli 75. — Meyerbeer 169. — A. Molique 83. 161. — Mortier de Fontaine 109. 137. — Moser 88. — Rübling 91. — Mulder-Febbri 144. — Gebrüder Müller 169. — A. Müller 209. — Mare-Koning 109. — R. Nathusius 100. — Niemann 156. 188. 196. — Oberthür 136. — Offenbach 43. 51. 145. 169. — Ole Bull 43. — Osten 58. — Patti 67. 75. 100. — A. Patti 177. — E. Pauer 32. 75. 169. — R. Pflughaupt 7. — S. Pflughaupt 137. — Pocci 51. — Pollitz 100. — Rappoldi 67. — Rappenberger 177. 219. — Rebling 126. — Reichhalter 126. — A. Reiß 67. 100. — J. Reitich 110. — E. Reyer 137. — Ries 43. — Rübsamen 109. — Sabbatier 67. — Santer 188. — Scharfenberg 24. — Schnorr v. Carolsfeld 188. 198. — Schradieck 137. — C. Schuberth 136. — B. Schuberth 229. — C. Schumann 51. 137. — Scudo 67. — Sechter 84. — Servais 43. — Sieber 91. — C. Sivori 43. 67. 100. 124. 161. — S. Stehle 67. 83. — J. Stern 43. — Dr. Stern 209. — A. Stöger 109. 116. — J. Stockhausen 100. 136. 144. — J. Strauß 43. — Soupper 145. — Tamberlick 178. — Tichatschek 15. 32. 58. 153. — Tietjens 58. — Thalberg 161. — Tollert 137. — Trebelli 101. — Tröstler 109. — Urso 153. — Vandenheusel 126. — Viardot-Garcia 83. 109. 126. 147. 169. — Vierling 126. — Viguier 67. — Villaret 153. — Vieuxtemps 23. 43. 137. — Völker 100. — Wachtel 67. 75. 83. 91. 137. — R. Wagner 32. 51. 67. 83. 136. 162. 188. — C. Weber 188. — Ch. Wehle 43. 100. — Weiß 15. — Weixelstorfer 15. — E. Werner 177. — Wieniawski 136. 161. — Wieprecht 75. — Wirsing 43. — Zarim 136.

Aufführungen, Musikfeste in: Amsterdam 84. — Augsburg 110. — Baden-Baden 229. — Barmen 91. — Basel 110. 162. — Berlin 43. 51. 67. 110. 178. — Bonn 145. — Braunschweig 145. — Bremen 32. — Breslau 43. — Brüssel 110. 178. — Carlsruhe 110. 156. — Cassel 59. — Chemnitz 75. 91. — Cöln 137. 177. — Cöthen 209. — Darmstadt 23. 153. 169. 209. 229. — Dresden 51. 75. 100. 169. 178. — Düsseldorf 198. — Frankfurt a. M. 15. 32. 51. 58. 83. 110. 161. 229. — Gera 83. — Gilet 188. — Glauchau 100. — Görlitz 178. 198. — Graz 100. — Hamburg 32. 84. 196. — Hannover 67. 101. 161. — Jena 32. 75. — Kiel 198. — Königsberg 145. — Leipzig 90. 116. — Lenzburg 209. — Loewenberg 137. — London 169. 188. — Lucka 153. — Lyk 145. — Magdeburg 126. — Meissen 116. — Merseburg 219. — München 100. — New-York 23. 101. 169. — Norwich 153. — Paris 15. 32. 51. 75. 84. 126. 162. — Petersburg 117. — Pest 145. — Potsdam 67. — Prag 126. — Rom 43. — Schwerin 51. 83. 145. — Straßburg 188. 198. — Weimar 15 43. 75. — Wien 23. 32. 116. 169. — Zittau 51.

Neue und neueinstudirte Opern von: Auber 7. — Abert 32. 101. 145. — Balfe 84. — Benedict 32. 59. 67. 84. 101. — Berlioz 43. — M. Bruch 153. 229. — P. Cornelius 229. — F. David 16. 101. 145. — Delibes 169. — Dörfling 117. — Flotow 7. 117. — Gatterburg 145. — Gläser 101. — Gounod 7. 32. 110. 188. — F. Gerther 117. 198. — F. Hiller 67. 84. — Jensen 188. — Th. Löwe 15. — Litolff 198. — Massé 101. — Maersch 59. — Meyerbeer 188. — Mozart 68. 178. — Offenbach 153. 178. — Pierson 75. — Reisel 68. — Rosenhain 169. — Rubinstein 43. 67. 84. — Schliebner 23. 67. 137. — G. Schmidt 23. 51. 67. 84. 162. 219. — L. Schubert 15.

— Sserof 23. 219. — A. Thomas 16. — Verdi 43. 110. — Vaucorbeil 153. — Wagner 43. 75. 101. 169. 229. — Weber 62. 188. — Weigl 101. — Wierst 7. 59. — M. Zenger 32.

Todesfälle: J. Barth 229. — G. Bock 162. — Borchard 154. — Damoreau 84. — A. Dufresne 91. — H. de Fiemes 76. — Fischer 7. — Gall 110. — Garcia 7. — Goßler 7. — Grunwald 154. — Hoffmann 145. — F. Huber 32. — F. Kiß 154. — Th. Kullak 16. — C. v. Lanckoronski 188. — L. Lucas 51. — v. Lüttichau 68. — A. Maersch 84. — F. Mücke 68. — Mühldorfer 101. — A. Müller 68. — E. Prudent 188. — A. Roth 154. — G. Schlechta 145. — A. Schnabel 91. — C. Schuberth 229. — C. Tietz 51.

Literarische Notizen: Berlioz 169. — Brandstätter 198. — H. v. Bülow 51. — Dr. Hanusch 145. — L. Köhler 76. 209. — Liszt 198. — Mendelssohn 198. — Dr. Mettenleiter 24. — L. Otto-Peters 68. — R. Pohl 110. 198. — Proske 137. — F. L. Schuberth 169. — R. Wagner 51.

eipziger Fremdenliste: 16. 24. 51. 68. 76. 101. 126. 145. 162. 178. 188. 209. 229.

VI. Vermischtes.

Aachen, musikalische Messe 169. — M. Abraham, Firma in Berlin 137. — L. Arditi 52. — Auber, Komische Oper in Paris 61. — Beethoven, Illustration zur Pastoralsymphonie 59. — Beethoven, Todestag 137. — Belgien, Orchesterstimmung 43. — Berlin, Offizierorchester-Verein 32. — Berlin, gleichmäßige Orchesterstimmung 101. — Berlin, Uhlandfeier 101. — Berlin, Handschriften Mozart's 101. — H. v. Bülow in Leipzig 16. — Calzado 76. — Chemnitz 137. — Christiania, musikalische Akademie 101. — Coblenz, Cäcilienverein 198. — Darmstadt, „Königin Saba" 137. — Dresden, Hoftheater 32. — Duret, Halevy-Denkmal 137. — Entsch, Bühnenalmanach 154. — Ernst 162. 169. — J. Feurich, Pianino 92. — Florenz, Aufschwung des Musiklebens 198. 209. — Frankfurt a. M., Musikschule 169. — J. Grünbaum 178. — Hamburg, Concertsaal 182. — Dr. Hanslick 68. — Hölzel 54. — Illustrirte Zeitung über Wolzogen 219. — Jahrbuch des Wiener Operntheaters 24. — Josquin, Messen 145. — G. König 101. — Königsberg, Lehrstuhl für Tonkunst 24. — Landestheater in Dresden 16. — Leipziger Stadttheater 76. — Liszt, Büste 101. — Londoner Ausstellung 16. — London, neues Theater 137. — H. Marggraff 59. — Messina, Kammermusik 145. — Meyerbeer, Auszeichnung 76. — G. Morgenstern, Legat 76. — New-York, Concertleben 219. — Paris, neues Theater 137. — Paris, Theatereinnahme 154. 188. — Paris, Théâtre lyrique 178. — Pasqué, Goethe's Theaterleitung in Weimar 16. — A. Patti 43. 52. — Pest, dramatisches Conservatorium 154. — Petersburger Conservatorium 32. — Pleyel'scher Concertsaal 16. — Reissiger, Oratorium 59. — Frl. Sänger 154. — P. Scudo über Mozart 7. — F. Schubert, Portrait 92. — Schubert Denkmal in Wien 101. — Schubert, Quartett 117. — Tescher in Mainz 32. — Tiedgestiftung in Dresden 7. — Trebelli, Vermählung 169. — Turin 117. — R. Viole 76. — R. Wagner, Feier des 50. Geburtstages 209. — F. Wehl über Wolzogen 32. — A. Weiß 92. — Dr. Weisse über R. Wagner 7. — Wien, Witwen- und Waisen-Versorgungsverein 152. — Wien, italiänische Oper 188. — Wien, Verwaltung der Hoftheater 198. — Dr. Zander, über Mendelssohns „Walpurgisnacht 178.

VII. Briefkasten.

7. 16.

VIII. Druckfehler-Berichtigungen.

32.

IX. Anzeigen.

André, in Offenbach 8. 16. 24. 36. 202. — Bock, in Berlin 8. — Breitkopf und Härtel, in Leipzig 24. 52. 60. 92. 110. 146. 154. 190. 210. 230. — Directorium des Conservatoriums der Musik in Leipzig 84. — Directorium der Musikschule in Stuttgart 102. — Dörffel, in Leipzig 182. 210. — Ewer u. Comp., in London 118. Expedition des Allgemeinen Volksblattes in Berlin 222. 230. — Feurich, in Leipzig 230. — Forberg, in Leipzig 190. — Friedel, in Dresden 118. — Geisler, in Bremen 36. — Geißler, in Leipzig 60. — Heinze, G., in Leipzig 8. — Hietel, in Leipzig 76. 92. 130. 138. 162. 202. — Hinrichs, in Leipzig 36. — Hofmeister, in Leipzig 68. — Kahnt, C. F., in Leipzig 8. 16. 36. 44. 52. 60. 76. 84. 92. 102. 130. 138. 154. 162. 170. 182. 190. 202. 210. 222. 230. — Kistner, in Leipzig 44. 118. — Klemm, in Leipzig 162. — Luckhardt, in Cassel 16. — Leuckart, in Breslau 146. — Matthes, in Leipzig 68. — Meinhold u. Söhne, in Dresden 76. — Merseburger, in Leipzig 52. — Musikschule in Frankfurt 102. — Nagel, in Hannover 92. 162. — Peters, in Leipzig 68. — Rieter-Biedermann, in Winterthur 60. 162. 170. 202. — Sauerländer, in Aarau 154. — Schlesinger, in Berlin 118. — Schlosser, in Augsburg 52. 182. — Schott, B., in Mainz 110. 130. 138. 146. 154. 182. 210. — Schöningh, in Paderborn 52. — Schuberth u. Comp. in Leipzig 76. 146. — Schuberth, F., in Hamburg 36. — Schröder, in Berlin 170. — Sorge, in Osterode 60. — Stargardt, in Berlin 36. — Villaret, in Erfurt 52.

Anonym 8. 16. 24. 36. 202.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 2. Januar 1862

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche eine Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Krantwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 1.
Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Beim Jahreswechsel. — Die Kritik. Von F. Brendel. — Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Rußlands an derselben. Von Alexander Serof. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Wien, Prag). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Anzeigen.

Beim Jahreswechsel.

Nur wenige Worte sind es, die wir beim Beginn des neuen Jahrganges der Erwägung unserer Leser anheimgeben wollen. Sie beziehen sich auf die Situation, wie dieselbe im Moment sich darstellt, sie betreffen die Parteistellung des Augenblicks und die Aufgabe, die daraus für den Weiterstrebenden erwächst.

Parteistandpuncte und Parteibestrebungen haben den Zweck, das Zerstreute in Gruppen zu ordnen, Schwankendes auf feste Principien zurückzuführen; sie sind nothwendig zur Herausarbeitung der Gegensätze. Ein Letztes aber zu sein, dürfen sie nicht beanspruchen, nicht das Ziel selbst sein wollen. Ist es doch die denselben von der Geschichte angewiesene Bestimmung, später in das große Ganze sich stets wieder aufzulösen und darin zu verschwinden, bis neue Gegensätze aus demselben sich erzeugen. Nur darauf kommt es in diesem Processe an, daß die gewonnenen Resultate nicht verloren gehen, daß die Ausgleichung nicht die des Indifferentismus ist, sondern das durch die Reibung der Gegensätze Errungene wirklich sich erhält und zum Gemeingut wird. Lediglich unter diesem Gesichtspunct haben wir von Anfang an die Parteikämpfe des letzten Decenniums betrachtet, und waren darum auch fortwährend bemüht, allzu großer Schroffheit und Ausschließlichkeit, wo dieselbe sich kund gab, entgegenzutreten. Selbst nach der entschiedensten Controverse muß stets noch — hatte man wirklich reine Zwecke vor Augen — die Möglichkeit einer Ausgleichung vorhanden sein.

Dem unbefangenen Blick kann nicht verborgen bleiben, daß die musikalische Welt diesem Ziele jetzt näher getreten ist, als noch vor einigen Jahren. Man ist der Streitigkeiten, der ununterbrochenen Gehässigkeiten müde. Man ist zu der Einsicht gelangt, daß dieselben, auch jetzt noch fortgeführt, unfehlbar endlich den Ruin der Kunst herbeiführen müßten, und wendet sich darum mit Indignation von solchen Kundgebungen ab, auch wenn dieselben unter dem Deckmantel der Reaction und mit dem Scheine auftreten, das gute Alte conserviren zu wollen.

Unter solchen Umständen wird es für uns um so leichter, was wir soeben als unsere Tendenz bezeichnet haben, durchzuführen, mehr und mehr nach Ausgleichung zu streben, unbefangen aufzunehmen, was sich bietet, sei es von dieser Seite oder von jener Seite.

Wir sagen damit, streng genommen, unsern Lesern, nichts Neues. In der Hauptsache haben wir stets nur dies gewollt. Wir waren es, die der Einseitigkeit, wo sie sich zeigte, entgegengetreten sind, wir waren es, die zuerst die Blicke auf das Ganze der Kunstentwickelung gelenkt und die Forderung gestellt haben, jede Zeit und jede Größe derselben ihrem Werthe entsprechend zu berücksichtigen. Im Leben des Tages, im Gedränge der Erscheinungen und — setzen wir hinzu — im Kampfe der Leidenschaften kann es jedoch geschehen, daß momentan eine bestimmte Seite, eine bestimmte Richtung das Uebergewicht erhält, daß der Schein entsteht, als werde diese ausschließlich bevorzugt. Wiederholt wurde schon früher in Bezug hierauf bemerkt, das dies vorübergehend ist und stets Sorge getragen worden sei, eine Ausgleichung und Ergänzung herbeizuführen. Es handelt sich folglich um nichts Anderes, als den Schein zu vermeiden, und immer rechtzeitig einzulenken.

Zu keiner Zeit ist demnach der musikalischen Kritik mit größerer Entschiedenheit die Forderung nahe getreten, über den Parteien zu stehen, als gerade jetzt. Nur dies ist der Weg, um endlich zu ersprießlichen Ergebnissen dauernd zu gelangen, nur so ist es möglich, die gewonnenen Resultate zu bewahren und zugleich zum Gemeingute zu machen.

Indem ich aber eine derartige Ausgleichung als unser Ziel bezeichne, entsteht die Frage, wie eine solche zu bewerkstelligen ist, einer Opposition gegenüber, die alle schon früher darauf gerichteten Bestrebungen zurückgewiesen hat, die mehr und mehr sich in sich verhärtet, die täglich an Schroffheit zunimmt, versichernd, daß ausschließlich nur die wahre Unbefangenheit bei ihr zu finden sei.

Unsere Antwort ist folgende:

Es giebt eine ächte und eine falsche Unparteilichkeit. Die letztere bedient sich einer solchen Bezeichnung nur als Aushängeschild, während sich dahinter die crasseste Voreingenommenheit verbirgt, sie verfällt in den Widerspruch, von Unbe-

fangenheit zu sprechen, wo alle Voraussetzungen zweifellos nur auf leidenschaftliche Befangenheit hinweisen. Diese Unparteilichkeit ist sonach Nichts als die erbittertste Gegnerschaft. Man nimmt seinen Ausgangspunct von subjectiven, ganz willkürlich gewählten Voraussetzungen, und behauptet von diesen aus einen freien Ueberblick über die Erscheinungen zu haben. Man legt als Parteizweck unter, was den Seinigen dahin gesteckt; man stellt die Sache so dar, als ob nur aus Einseitigkeit oder Parteirücksichten bevorzugt werde, was doch an und für sich unzulässig ist, man sucht auf diese Weise jedes nicht ganz günstige Urtheil als parteiisch darzustellen, namentlich wenn es Werken gilt, die aus älterer Richtung erwachsen sind, auch wenn dasselbe durchaus richtig und wohlmeinend gehalten ist.

Die wahre Unbefangenheit besteht im Gegensatz hierzu darin, daß sie nicht mit gleicher Sympathie Schlechtes und Gutes, Abgestorbenes und Lebendiges umfaßt, sondern von dem Maßstab aus, den die besten Bestrebungen der Gegenwart darbieten, die Bedeutung der Erscheinungen abmißt. Die wahre Unbefangenheit kann auch das nicht auf gleiche Linie stellen, was nur den Mantel des Fortschritts umhängt, ohne innerlich das Zeug dazu zu haben. Nur von der jedesmaligen Höhe der Zeit, nicht von überwundenen Standpuncten aus kann eine feste Basis für das Urtheil gewonnen werden.

Man werde sich also hierüber klar, und der Kampf hat ein Ende.

Je mehr jeder Urtheilsfähige erkennen muß, daß ohne den großen Impuls, den wir im Anschluß an die neueste Richtung der Tonkunst gegeben haben, die Kunst der Gegenwart in einen Zustand der Abgestorbenheit verfallen wäre, daß nichts Gemachtes, sondern die Berechtigung des fortschreitenden Geistes der Geschichte die Bestrebungen der neudeutschen Schule getragen hat, daß nicht Parteinahme im schlechten Sinne, sondern nur die Ueberzeugung vom Werthe der Sache das Vorgehen bestimmte, um so mehr wird man auch zur Aufnahme unserer Resultate geneigt sein und Dem, was sich als Opposition gerirt, eine fernere principielle Berechtigung nicht weiter zugestehen wollen. So wird der von uns angebahnte Standpunct der allgemeine sein.

Lehrt ja doch dies die Geschichte bereits durch hundert Beispiele. Was hat die Unzahl von Angriffen, die Goethe und Schiller erfahren mußten, der Anerkennung ihrer Werke geschadet? Wagner ist längst eingedrungen in den Kern der Nation, und die Presse, die dagegen aufzutreten versuchte, hat sich mit all ihren Verketzerungen als durchaus machtlos erwiesen. Ganz dasselbe gilt von Schumann, den man lange Jahre hindurch nicht aufkommen lassen wollte. Sind wir doch bereits dahin gediehen, daß das Publicum instinctmäßig das Richtige herausfühlt, und Dem lauten Beifall zollt, was die gegnerische Presse als kunstwidrige Verirrung fort und fort angreift. Wer giebt heut zu Tage noch Etwas auf solche Urtheile?

Ein Standpunct der Unbefangenheit, aber nur auf Grundlage der bisherigen Resultate, nicht mit Ausschluß derselben, gerechte Abwägung nach allen Seiten, Einschränkung und Zurückführung auf das wahre Maß, wo Einseitigkeiten sich geltend machen wollen: das ist, was die Zeit gebieterisch von der Kritik verlangt, und was sonach auch wir fortan als das Ziel unseres Strebens erkennen müssen. Daß darauf bereits seit längerer Zeit von uns hingearbeitet wurde, kann den aufmerksameren Lesern nicht entgangen sein.

So viel was das Innere betrifft.

Zum Aeußeren übergehend, so geschah es in dem bezeichneten Sinne, daß wir mit Hrn. E. Schelle in Paris, der unseren Lesern bereits seit Jahresfrist als thätiger Mitarbeiter bekannt ist, ein Abkommen getroffen haben, demzufolge er uns mehrfache Beiträge geschichtlichen Inhalts zugesagt hat. Schelle hat sich bereits in d. Bl. sowie auch durch seine Broschüre „Tannhäuser in Paris oder der dritte musikalische Krieg" (Leipzig, Brockhaus und Härtel) als ausgezeichneter Mitarbeiter documentirt. Durch langjährigen Aufenthalt in den verschiedensten Ländern, namentlich in Italien und Frankreich, den Quellen selbst nahe gebracht, hat derselbe eine Fülle des Materials aufgespeichert, dessen Bearbeitung er jetzt zu unternehmen gedenkt. Nichts aber ist im Stande, über die Wirren der Gegenwart, die sich bereits zu überleben beginnen, schneller und sicherer hinauszuführen, als ein immer tieferes Verständniß der Geschichte der Kunst, vermittelt durch neu aufgeschlossene Quellen.

Ebenso sind wir zu unserem langjährigen, treuen Mitarbeiter Hrn. Dr. Pohl in Weimar in eine Beziehung getreten, welche seine Thätigkeit in Zukunft überwiegend unserer Zeitschrift zuwenden wird.

Von technischen Verbesserungen sei erwähnt, daß wir das Feuilleton übersichtlicher zu gestalten uns bemüht haben. Es kam uns bisher darauf an, möglichst viel Material auf kleinen Raum zusammenzudrängen; doch erschwerte dies die Uebersicht. Durch die getroffene Abänderung dürfte dieser Uebelstand beseitigt sein.

Endlich sei noch des Umstandes gedacht, daß wir fortfahren werden, wie zeitweise schon im verflossenen Jahre geschah, durch häufigere Beilagen mehr auf Unterhaltung Berechnetes in den Bereich d. Bl. hereinzuziehen.

Auf diese Weise hoffen wir Das, was wir erstreben, einem befriedigenden Ziele entgegenführen zu können.

D. Red.

Die Kritik.

Von

F. Brendel.

I.

Ich beginne in dem Nachfolgenden die Erörterung eines sehr wichtigen Themas, vielleicht eins der wichtigsten in unserer Zeit, die Erörterung einer Lebensfrage auf musikalischem Gebiete. Der Gegenstand ist schwierig, weit umfassend, und wir müssen vor der Hand befriedigt sein, wenn es gelingt, einige Schritte vorwärts zu thun, und uns über das Nächstliegende zu orientiren. Sollte aber auch nur dieses bescheidene Ziel erreicht werden, so müßte der Gewinn schon ein bedeutender genannt werden. Kein Gebiet ist so herabgekommen, so zersplittert, so durch und durch alles Haltes bar, wie das der musikalischen Kritik; keines zeigt ein so wüstes Durcheinander, eine solche Haltungslosigkeit und Unklarheit. Wollen wir uns indeß der Hoffnung hingeben, bessernd einzuwirken, so dürfen wir uns nicht scheuen die Erscheinungen zu charakterisiren, wie sie sind, ohne alle Beschönigung. Ich vermag, einen solchen Zweck im Auge, den Betheiligten keine Schmeicheleien zu sagen; aber ich vermeide eben so sehr jede Wendung, die persönliche Gereiztheit hervorrufen könnte. Ich wünsche zu nützen, und ich hoffe es, wenn es gelingt, die Erkenntniß überhaupt zu fördern, dadurch, daß

Unklarheiten beseitigt werden, Schwankendes seine Feststellung erlangt, überhaupt aber die allgemeine Einsicht einen Schritt weiter geführt wird.

Die Entwickelung der großen Kunstwissenschaft in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts konnte nicht ohne Rückwirkung bleiben auf Herausbildung und Gestaltung einer höheren, über blos technische Fragen hinausgehenden Kunstkritik. Mit derselben trat auch die musikalische Presse äußerlich und innerlich in ein neues Stadium. Bald fanden sich Männer, welche das auf jenem Gebiet Gewonnene auf das musikalische übertrugen. Gleichzeitig mußte auch das große Beispiel, welches die Kritik in der Sphäre der Literatur und der bildenden Künste darbot, mußten die Arbeiten von Goethe und Schiller, der Gebr. Schlegel, Tieck's u. A. anregend und befruchtend wirken in Bezug auf praktische Kunstkritik, die Anwendung wissenschaftlicher Principien im Einzelnen und eine lebendigere, schwungvollere, poetischere Darstellung. So gestaltete sich die neuere musikalische Kritik, es entstand der Stand der Kunstkritiker, und die Organisation der musikalischen Presse war eine Folge.

Es war dies ein ganz enormer Gewinn für die Tonkunst und die Tonkünstler, und in Erwägung der großen Vortheile, welche namentlich für die Letzteren daraus entsprungen sind, müssen wir sagen, daß gerade die Künstler jener Kritik zu unwandelbarer Dankbarkeit sich verpflichtet fühlen sollten. Diese geistvollere Kritik ist es gewesen, welche ihnen zuerst eine entsprechende Stellung im Bewußtsein der Nation verschafft hat, eine Stellung nicht blos in socialer Beziehung, sondern auch, was die Erkenntniß der geistigen Bedeutung ihres Berufs betrifft. Die Tonkunst wurde bis dahin noch immer stiefmütterlich behandelt; sie galt der Mehrzahl nur als eine etwas vornehmere und edlere Art des Zeitvertreibes, des rein sinnlichen Genusses, des Amusements. Man weiß ja, mit welchen Vorurtheilen die Menge den Tonkünstlern meist gegenüber stand. Auch auf die künstlerische Production selbst äußerten diese Verhältnisse ihren Einfluß, und das klägliche Schicksal, welches den größten Kunstschöpfungen zu Theil wurde, die Nichtbeachtung derselben ganze Epochen hindurch, war gleichfalls das unabweisbare Resultat jener früheren Zustände. Erst die neuere Kritik hob die Tonkunst im allgemeinen Bewußtsein mächtig empor, stellte sie als etwas allen anderen geistigen Bestrebungen Ebenbürtiges hin, und vermittelte so den ihr inwohnenden Gehalt mit dem allgemeinen Geistesleben.

Entsteht jetzt die Frage, wie sich die Musiker diesem neuen Schauspiel gegenüber verhalten, so lautet die Antwort, daß dieselben zunächst überwiegend die ruhigen Zuschauer bildeten, nur zum geringsten Theile und ganz ausnahmsweise selbst dabei activ auftretend. Die weiter Blickenden mochten allerdings bald die großen Vortheile erkennen, die ihnen aus solchen Bestrebungen erwuchsen. Man hielt es jedoch nicht für passend, selbst sich zu betheiligen, über Collegen zu Gericht zu sitzen, und so gewissermaßen Richter in eigener Sache zu sein. Vollständige Ungeübtheit bei der großen Mehrzahl im geordneten Denken und im schriftlichen Ausdruck kam hinzu, und es hätte aus diesem Grunde eine nähere Betheiligung unterbleiben müssen, auch wenn dieselbe in dem Wunsche der dabei zunächst Berührten gelegen hätte. So blieb die Kunstkritik für die Musiker im Anfang etwas ihnen von außen Herangebrachtes. Nur Einzelne, wie Reichardt, A. E. Müller, später C. M. v. Weber machten eine Ausnahme. In solcher Weise dauerten die Verhältnisse fort bis herein in die dreißiger Jahre. Hier trat eine hauptsächlich durch R. Schumann und unsere Zeitschrift bewirkte Aenderung ein. So förderlich jene frühere Kritik gewesen war, so sehr sich die besseren Künstler derselben erfreuten, so blieb doch noch immer eine unausgefüllte Kluft zwischen beiden Seiten. Denn es ist ein Anderes, in der Ferne stehend mehr nur zu beobachten, wie es die Stellung des Kritikers mit sich bringt, und aus der Mitte der Sache heraus selbst zu sprechen, wie es für den Künstler möglich ist. Diese Kluft sollte ausgefüllt werden, indem die Letzteren selbst mehr und mehr an der Kritik selbstthätigen Antheil nahmen, hierzu in den Stand gesetzt durch die unterdeß weiter fortgeschrittene allgemeine Bildung, welche die Hervorragenderen sich zu verschaffen gewußt hatten. Je mehr wir uns der Neuzeit nähern, um so mehr trat demzufolge eine Aenderung in dem bezeichneten Verhältniß ein, und zwar in einem Grade, daß jetzt beinahe schon ein Umschlag in das Gegentheil erfolgt ist, und die Mehrzahl der über Musik Schreibenden aus Künstlern von Profession besteht. Auch die äußeren Verhältnisse haben hierbei mitgewirkt, ein solches Ergebniß herbeizuführen. Bei der immer mehr zunehmenden Ueberfüllung des Standes der Musiker wußten Viele kein anderes Unterkommen zu finden, und sahen sich demnach genöthigt, in das Lager der Schriftsteller überzusiedeln.

Treten wir jetzt dieser Thatsache in etwas ausführlicherer Betrachtung näher.

Ich habe bereits bei verschiedenen Gelegenheiten wiederholt bemerkt, daß in der Betheiligung der Künstler an der Kritik jedenfalls ein großer Fortschritt enthalten war, sowol in persönlicher, wie in sachlicher Beziehung. Der deutsche Musiker früherer Zeit hatte den Hang zum Versinken in sich, zum ausschließlichen Verweilen namentlich in der Sphäre des Gefühls und der Phantasie, in einem Grade, daß jede mehr selbstbewußte Geistesthätigkeit, jede Anstrengung des Verstandes ihm als eine Störung seiner Behaglichkeit erschien. Die Mehrzahl der früheren Künstler kümmerte sich gar nicht um wissenschaftliche Fragen, und verabscheute dem entsprechend jede abstractere Lecture, betrachtete dieselbe wol gar als der Production nachtheilig. Die neueste Epoche hat auch eine neue Künstlergeneration hervorgerufen. Man war genöthigt herauszutreten aus der Beschränkung auf sich selbst und die versäumte allgemeine Bildung nachzuholen; genöthigt an der Entwickelung der Kunst theoretisch und mit Bewußtsein Theil zu nehmen; genöthigt endlich zu eigenem Nachdenken und eifriger betriebener wissenschaftlicher Lecture. Nach der sachlichen Seite hin haben wir auf das Bereitwilligste zuzugestehen, daß dem Künstler in Folge seines Berufes oftmals ein schärferer Blick eigen ist, namentlich in Specialitäten, als dem Kritiker. Der künstlerisch Productive macht Erfahrungen, welche dem Kritiker fremd bleiben, auch wenn er auf derselben Höhe des Bewußtseins steht, wie jener. Darin bestand namentlich der große Fortschritt Schumann's in den dreißiger Jahren, der damaligen officiellen Kritik gegenüber, eine Wendung, die sofort in die Augen springt, wenn man die geistvollen, künstlerisch anregenden Urtheile Schumann's mit jenen breitspurigen, in Gemeinplätzen sich bewegenden Räsonnements vieler damaliger Kritiker, namentlich in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" vergleicht. Die professionsmäßige Kritik, nachdem ihre erste Glanzepoche vorüber war, hatte sich ausgelebt; es mußte eine neue Anregung kommen, und zwar als nothwendige Ergänzung dies Mal von der künstlerischen Seite. Sind es doch überwiegend die Künstler, welche Leben und Bewegung in den Gang der Entwickelung bringen. Auch die Kritik zwar vermag die Initiative

zu ergreifen, und wir haben mehrfache Beispiele dafür in der Geschichte. Es ist ihr gestattet, aus demselben Brunnen zu schöpfen und zwar in gleicher Tiefe, aus dem auch die Production Nahrung und Erfrischung erhält. In der Regel aber wird doch der mannigfaltigere und nachhaltigere Impuls von den Letzteren ausgehen. Außerordentlich zahlreich aber, ja den Gewinn in letzter Zeit beinahe überwiegend, sind andrerseits auch die Mängel und Gebrechen gewesen, welche im weiteren Verlauf die Betheiligung der Künstler an der Kritik zur Folge gehabt hat, und diese hier zu kennzeichnen, hierüber die nöthige Einsicht zu eröffnen, betrachte ich als meine nächste Aufgabe, als den nächsten Schritt, den wir auf der vorgesteckten Bahn zu thun haben. Diese Mängel und Gebrechen haben sich erst im Fortgang der Jahre entschiedener herausgestellt, und das frühere Schauspiel wiederholt sich: wie vor dreißig Jahren die professionsmäßige Kritik keine Lebenskraft mehr besaß und in Trivialitäten und Gemeinplätzen untergegangen war, so sind wir jetzt auf dem Puncte angekommen, wo die Kritik der Künstler sich auszuleben beginnt, trotz des unläugbar auch jetzt noch sehr Förderlichen darin, und es bedarf einer gründlichen Orientirung, um, mit Bewahrung der errungenen Vortheile, über die zu Tage gekommenen Nachtheile hinauszugelangen, und eine neue Ordnung der Dinge herzustellen.

(Fortsetzung folgt.)

Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Rußlands an derselben.

Sendschreiben aus Petersburg

von

Alexander Serof.

Der kaiserlich russische wirkliche Staatsrath Wilhelm v. Lenz ließ im Jahre 1852 ein Buch über Beethoven erscheinen („Beethoven et ses trois styles", St. Petersbourg chez Bernard, 2 Vol.), das eine Analyse der Pianoforte-Sonaten Beethoven's enthielt, nicht weniger jedoch eine Beleuchtung aller Beethoven-Fragen, wie eine bereits schätzbare Zusammenstellung der wichtigsten bibliographischen und kritischen Hülfsmittel der großen Gedanken-Acte: Beethoven. Lenz berührte die Symphonien, Quartette, Trios, Duos, die Oper „Fidelio", gab den ersten kritischen Katalog sämmtlicher Werke. Der thematische Katalog von Breitkopf erschien, als das Buch von Lenz unter der Presse war; er ist für das Auge (in Musikbeispielen), was der Katalog von Lenz für den Geist. Das Buch von Lenz entsprach dem allgemein gefühlten Bedürfniß, in Beethoven tiefer zu sehen als bisher, und hatte darum den von einem musikalisch-kritischen Werke bis dahin nicht erlebten Erfolg, in Rußland wie in Deutschland, in Frankreich, in Belgien; es hatte diesen Erfolg trotz aller Ausstellungen, die man dem Buche zu machen berechtigt war,*) trotz aller Verstöße gegen die letzten (wichtigsten) Werke Beethoven's, ja gerade dieser seiner höchst beirrten Anschauungen halber, die dem damaligen Standpuncte im großen Beethoven-Publicum entsprachen und leider noch, und nicht nur in Rußland, entsprechen. — Lenz kam zu der Ehre, im Auslande nachgedruckt zu werden,*) wobei eine vortreffliche französische Uebersetzung der vielen deutschen Citate des Buches besorgt wurde. Berlioz, J. Janin („Journal des Débats" 14. Juni, 11. August 1852), Asselineau („Athenée français" 17. November 1855) priesen Inhalt wie Styl; D'Ortigues („Journal des Débats" 9. Mai 1856) nannte Lenz den Kritiker, der Beethoven am Besten verstanden und analysirt habe. Franz Liszt richtete an den Verfasser einen in Petersburg berühmt gewordenen Brief; in Berlin, Wien, Augsburg, Leipzig**) erschienen die günstigsten Urtheile, und nur in der „Niederrheinischen Musikzeitung" kam via Nischnii-Nowgorod (wo der von Lenz ad absurdum geführte Ulibischeff webte) die Ansicht, Lenz habe mit hölzernem Schwert und papiernem Schild den gut gewappneten Kämpen Ulibischeff angegriffen. — Scharfsinn, Belesenheit, ein ansprechender Feuilletonstyl, das Interesse am Gegenstande, die beißende Satyre der Lenz'schen Polemik, die Originalität des so gut wie planlos geschriebenen Buches gewannen demselben viele Verehrer, machten Lenz einen europäischen Namen.

Im Jahre 1852 stand das Niveau der seitdem täglich gestiegenen Beethoven-Erkenntniß zu tief, um Jemanden zu veranlassen, die Mißgriffe des Verfassers, seine hinfällige Beurtheilung der letzten Beethoven'schen Werke gebührend zu rügen. Die französischen Recensenten hatten gar in ihrer gewöhnlichen Oberflächlichkeit Lenz zum fanatischen Verehrer (!) der letzten Schreibart Beethoven's proclamirt, weil Lenz Einzelnes in das rechte Licht gestellt hatte; in den Augen einer nicht nach Pariser Maßen verfahrenden Kritik konnte er sich aber nur den Tadel zuziehen, nicht tief genug gesehen, keine rechte (bewußte) Liebe für die Schönheiten jener Werke gefühlt zu haben. Wie wenn Jemand einen Stein in einen stillen Weiher wirft, damit die Wasser von Grund aus zu neuer Thätigkeit erwachen, entstand eine Bewegung in der Beethoven-Literatur auf Veranlassung des französischen Buches von Lenz. Lenz hatte den auf seinen Lorbeeren ruhenden Director des Brüsseler Conservatoriums Fétis, der sich in seinem „Traité d'harmonie" die Blöße gegeben, grammatikalische Fehler in der Cmoll- und Pastoral-Symphonie nachweisen zu wollen, beißend persiflirt, und gesagt: „der Nachweis reducire sich darauf, daß Beethoven nicht zum Vorwurf gereichen möge, kein Schüler von Fétis gewesen zu sein, nach anderen Principien componirt zu haben, als Fétis." Fétis wurde von Paul Smith („Revue et gazette musicale de Paris" 11. Juli 1852) herausgestrichen, wobei Smith zu einer solchen Anerkennung von Lenz kam, daß das Weihrauchwölkchen an die Brüsseler Adresse wenig verschlug. Fétis beurtheilte später selbst das gegen Lenz geschriebene Beethoven-Pamphlet von Ulibischeff zu Gunsten des Letzteren („Revue et gazette musicale de Paris" 7. Juni 1857, 5 Artikel) und kam in der zweiten Auflage seiner von französischer Ignoranz strotzenden

*) An denen ich allein es nicht fehlen ließ. Im russischen Journal „Pantheon", April 1852, 40 Octavseiten.

*) „Beethoven et ses trois styles par W. de Lenz." Bruxelles, G. Stapleaux 1854. Paris, A. Lavinée 1855. Ein wörtlicher Nachdruck des Petersburg'schen Textes, wonach Scudo (siehe unten) und die Pariser Presse zu beurtheilen sind.

**) „Leipziger Illustrirte Zeitung" (26. Februar 1852). „Neue Berliner Musikzeitung" (5. Januar 1853, 4 Artikel von J. Schäffer). „Wiener Monatsschrift für Theater und Musik" (Januarheft und Februarheft 1856). „Augsburger Allgemeine Zeitung" (5. September 1858.)

„Biographie des musiciens" zu dem Ausspruch, das von den renommirtesten Musikern und Publicisten Frankreichs so vielfach gelobte Buch von Lenz sei „un tissu d'absurdités, écrit d'un style ridicule." — Schlimmer als Fétis war es dessen russischem Zauberlehrling, Ulibischeff, ergangen. Denselben hatte Lenz im feinsten Salonton ganz eigentlich scalpirt. Diese polemische Nische im Buch (Bd. 1, S. 27) gehört zu dem Ergötzlichsten, was man in dieser Art lesen kann. Stolz auf die Verbreitung seiner Mozart-Apologie auf Kosten Beethoven's, einem im Grunde gehaltlosen, aber in anziehenden französischen Styltändeleien geschriebenen Buche, fühlte sich Ulibischeff berufen, die Welt zu belehren: „was es denn eigentlich mit Beethoven für eine Bewandtniß habe"! Das von Ulibischeff elaborirte unicum eines Beethoven-Pamphlets, von dem man zu bedauern hat, daß es einen russischen Namen trägt, führt den Titel „Beethoven, ses critiques et ses glossateurs par A. Oulibicheff" (Leipzig chez Brockhaus, 1857). Mit critiques hatte Ulibischeff die gute Heerde, die Fétis, Scudo*) (die gedankenlosen Rhetoriker), die räudigen Schafe, wie Lenz und Andere aber mit dem dafür ganz unpassend gewählten Worte glossateurs bezeichnen zu können geglaubt. Glosseurs wäre das Richtige gewesen, das mochte aber Ulibischeff, dem Feinhörigen, der einen Beethoven nach dem Ohre (!) beurtheilt, nicht euphonisch, nicht schön genug gewesen sein, und bis an die Glossatoren-Schule von Bologna war Ulibischeff in seiner französischen Schule nicht gekommen. Ulibischeff hatte der Welt zu wissen gethan, wie Beethoven in Mitte seiner Laufbahn, in Folge von Taubheit und Hypochondrie, an einer Störung seiner geistigen Facultäten (!) zu leiden gehabt, und wie seine letzten Werke (Chor-Symphonie [!], Messe in D [!], die fünf letzten Sonaten und Quartette [!]) als betrübend formlose Producte eines bejahrten, kränklichen, geistesschwachen Künstlers nur Mitleiden zu erregen vermöchten! Diese jede Feder im Voraus vernichtende Thesis erwies Ulibischeff nicht etwa auf seinem niedrigsten Standpuncte; durch seine Untersuchung der Werke, welche für ihn das corpus delicti ausmachten, wiederholte er einfach die Ansichten eines Fétis über gewisse, jedem Schüler in der Musikgrammatik verständliche, im Geiste der Dichtung gut motivirte Stellen in der Eroica, in der Pastoral- und Cmoll-Symphonie, mit denen die Tadler sich der Lächerlichkeit preisgeben. Der von ihm neu aufgewärmten Brüsseler Weisheit hatte Ulibischeff die Musikbeispiele von Fétis, in Sachen Ulibischeff's contra Lenz bei Gelegenheit von Beethoven (wie das Pamphlet richtiger bezeichnet wäre), entlehnt, denselben aber auch noch solche hinzugefügt, in denen niemals eine Abweichung von der einfachsten Grammatik erkannt worden war. Mozart loben ist leichter, als Beethoven corrigiren! Ulibischeff lieferte den Beweis, daß ihm die Elementarbegriffe der Grammatik unbekannt geblieben waren, mit welchen er, der Schüler französischer Handbücher, einen Beethoven des Besseren belehren wollte, einen Beethoven, d. h. den durch Mozart, Bach und sich selbst multiplicirten Genius musikalischer Sprache; — Beethoven, den, mit Ulibischeff's Erlaubniß, Mozart-gleichen Kopf des 18. Jahrhunderts am jenseitigen Ufer des Stromes der französischen Revolution (erste Schreibart); Beethoven, die Verbindung, die jenen Strom im Geiste überbrückte (zweite Schreibart); Beethoven endlich, der am diesseitigen Ufer des 19. Jahrhunderts im Voraus lebt (dritte Schreibart).*)

Diesen Kopf hatte ein Ulibischeff die Naivität, im ABC einer Kunstlehre unterrichten zu wollen, welche von Beethoven Befehle entgegenzunehmen hatte! Vergleichen wir Ulibischeff Jemandem, der von Sprachschnitzern in der „Iliade" spräche, dabei aber zweifellos herausstellte, daß er zwar hübsch Französisch schreibe, Violine spiele, nur kein Griechisch verstehe. Als das Pasquill neu war, begegnete Schreiber dieses Ulibischeff, dem er seine Bedenken über „seinen" Mozart**) ausgesprochen hatte, in einer Straße von Petersburg und sprach zu ihm: Der von Ihnen nachgewiesene Fehler in der vierten Symphonie ist ein Schreibfehler Ihres Secretairs. Ulibischeff bot mir die theuerste Partitur nach Auswahl, wenn ich das erwiese. Wir traten in einen Musikalienhandel, den ich nicht ohne Partitur verließ. Ex ungue! Heftige Angriffe folgten dem Buche von Ulibischeff auf dem Fuße, der seine Verstöße gegen Beethoven im Buche über Mozart zu einem crimen laesi genii im Beethoven-Pamphlet gesteigert hatte. Ich stritt in erster Reihe („Neue Zeitschrift für Musik", October 1857). Durch eine Nachschrift („Ulibischeff und Serof; Kritik der Kritik", 1. Januar 1858) machte Franz Liszt meine Ansicht über Ulibischeff zu der seinigen, wobei man zu bedauern hat, daß diese Nachschrift Liszt verhinderte, eine besondere Brochure gegen Ulibischeff zu schreiben, wie thun zu wollen Liszt erklärt hatte.***)

Wenn mein Urtheil über Ulibischeff zu hart erscheinen sollte, wenn sein Pasquill nicht einstimmig Verachtung erzeugt, so ist daran der Indifferentismus für Untersuchungen dieser Art schuld, so antwortet darauf die Unreife der Massen in Beurtheilung von Dingen, die einmal nur zur Ausfüllung müßiger Stunden gemacht sein sollen; so erklärt dies endlich der Umstand, daß die musikalische Kritik das einzige Gebiet der Speculation ausmacht, auf dem noch Unsinn ungestraft zu Markte getragen werden kann. Ich gebe die Hoffnung nicht auf, daß, etwa zum Jubiläum Beethoven's im Jahre 1870, das Buch von Ulibischeff, das ein deutscher Fachmann (Pro-

---

*) Lenz hatte Scudo seiner Beethoven-Unkenntniß überführt, in seiner Person Pariser Ignoranz in thesi gebrandmarkt. Scudo vertheidigte sich nicht; er schmähte Lenz („Revue des deux mondes", 15. August 1852), griff zu einer Lüge („Revue" 15. Juni 1857): „Le livre de M. de Lenz a eu un certain (!) succès et a été traduit depuis (es wurde wörtlich nachgedruckt, siehe oben) en un français un peu meilleur que celui, dans lequel il fût écrit d'abord!" Gerade der Styl war von J. Janin (siehe oben), der dafür maßgebend sein mußte, gelobt worden.

*) Auf diese Anschauung gedenke ich meine Monographie der letzten Werke zu gründen, mit Verweisung der beiden ersten Schreibarten in den durch den Geistesflug unserer Tage historisch gewordenen, kritisch überwundenen Beethoven.

**) Im russischen Journal „Pantheon", Juni—August 1852.

***) Ich hatte unter Anderem gesagt: „Das Criterium des musikalischen Gesetzes liegt nicht in den Ohren des Consumenten, es liegt in der Kunstidee des Producenten." Darüber hatte sich Liszt folgendermaßen geäußert: „Die Phrase beurkundet tiefes Nachdenken über das Wesen der Musik, über die Vereinigung, die sich bei ihr zwischen Inhalt und Form durch ein anderes Verfahren, als in den übrigen Künsten erfüllt. Dieses Axiom könnte man weder auf die Malerei, noch auf die Sculptur übertragen, beide sind an unvermeidliche Typen gebunden, sowie die Architektur von bestimmten Bedürfnissen und Bedingungen (dies auch die Musik) abhängig. In Fesseln frei zu sein, die Materie zu vergeistigen, immer von Neuem die Hindernisse zu besiegen, welche der Stoff dem Ideal stets entgegenhält, ist der hohe Beruf der Musik. Die Musik allein wirkt durch den Geist auf den Geist mit einer verhängnißvollen Freiheit."

fessor Bischoff in Cöln) ins Deutsche übersetzte (!)', nur noch ein curiosum abgeben wird, an dem die Hinfälligkeit französischer Musiktheorien besser erkannt werden und das factum erwiesen sein wird, daß in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Profanation des Großen und Schönen möglich wurde, die sich den Schändungen einer Johanna d'Arc, eines Shakespeare, der Bibel durch Voltaire ebenbürtig anreiht.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Wien.

Erstes Concert von R. Wagner. Eben heimgekehrt aus Wagner's erstem Concerte, drängt es mich zu schleunigster Mittheilung des Gesammtergebnisses dieses letzteren. Der Meister brachte das Vorspiel zu den „Meistersingern", hierauf die „Walküre", endlich den „Raub" und den „Einzug der Götter in Walhall" aus dem „Rheingold". Der Erfolg alles Gehörten war ein durchgreifend spontaner und einhelliger Enthusiasmus. Mit langathmigem Beifalle begrüßt, ward dem dirigirenden Meister nach jedem Absatze, ja oft sogar mitten im Zuge der einzelnen Scenen ein vielstimmiges, kaum enden wollendes Hoch. Unser kernhaftes, überdies noch quantitativ bedeutend verstärktes Hofopernorchester, wie jeder bei diesem Acte betheiligte, männliche und weibliche Sänger ist nach Maßgabe besten Könnens jedem Winke des Lenkers und Schöpfers gefolgt. Daß und in welch hohem Grade dieser Letztere eben so sehr „das verkörperte Ideal eines Dirigenten" wie eines musikalischen Dramaturgen und einer allumfassenden Schöpferkraft überhaupt, steht für jeden Klarsehenden außer aller Frage. Es erklärt sich aus dem Erkennen so durchgreifender, die Zeiten erfüllender Potenz auch die liebende, ja begeisterte Hingabe aller unter solchen Scepter gestellten ächten Künstlerseelen als ein Selbstverständliches, keines weiteren Nachweises Bedürfendes. Um so einleuchtender ist die Wahrnehmung so gläubigbewußten, gehobenen Stimmungswesens im Hinblicke auf den Kernstamm der gesammten fachmännlichen und tonfreundlichen Intelligenz unserer Stadt, deren entschiedenster Liebling Wagner längst geworden und wol für alle Zeitfolge als solcher festgewurzelt dasteht. So kam es denn, daß auch die heutige Aufführung, wenigstens in allem Hauptsächlichen, das Merkmal eben so durchreifter technischer Vollendung, als jenes ungebeuchelter Durchgeistigung getragen, und in ihrer Wirkung auf eine dichtgedrängte Hörerschaft sich als eben so spontan-zündkräftig wie zum begeisterten Jubel innerlich nöthigend herausgestellt hat. Die Vertretung der Einzelgesänge war den Damen Passy-Cornet, Destinn und Prager — letztgenannte erst der Gesangsschule der Frau Andriessen entwachsene Dame war, ein nicht wenig gewichtvolles Zeugniß ihrer musikalischen Begabung und Bildung, erst in elfter Stunde gleichsam, als Stellvertreterin des plötzlich unpaß gewordenen Frl. Bettelheim dem Solistenbunde beigetreten —, ferner den HH. Mayerhofer, Hrabanek und Olschbauer anheimgegeben. Die Lösung der an die äußersten Schwierigkeitsmarken gedrängten Aufgabe war auch von dieser Seite her eine künstlerisch gewiegte und in jedem Zuge weihevolle. S.

F. P.*) Als R. Wagner im Juni vorigen Jahres wieder zurückkehrte nach Deutschland und es dem Heimkehrenden vergönnt war, in Wien seinen „Lohengrin" zum ersten Male zu hören, als der Enthusiasmus aus tausend Herzen dem Künstler entgegenklang, da mußte er fühlen, daß der Keim, den er gepflanzt, Wurzel geschlagen habe, daß der Bann, der den bahnbrechenden, reformirenden Genius bei uns einsam dastehen läßt, durchbrochen und nach langem Kampfe die Zeit gekommen ist, wo er verstanden wird. Wie gänzlich unvermögend die krampfhaftesten Anstrengungen der Kritik gegen die Naturnothwendigkeit, welche in der Entwickelung der Kunst liegt, gegen die Kraft des Genies sind, hat sich wol noch nie in so eminenter Weise gezeigt, als bei der Geschichte der Werke Wagner's in Wien. Die letzte Vorstadtbühne war die Stätte, wo jener herrliche Strom entsprang, der in unserem Kunstleben bald majestätisch dahinströmte, trotz der Dämme aus Druckerschwärze und Papier, die ihm die Schaar der Recensenten und Arienfabrikanten entgegenzusetzen versuchte. — Das Bedürfniß des Künstlers, die Schöpfungen seiner neuesten Periode Wirklichkeit werden zu lassen, war es, welches Wagner nach Wien zurückzog. Das erste Orchester der Welt, von ächt künstlerischem Geiste beseelt, der kräftige Pulsschlag einer Weltstadt waren mächtige Anziehungspuncte, die den Künstler dazu bewogen, vorläufig im Concerte dem großen Publicum Bruchstücke aus seinen Werken vorzuführen. Das Vorspiel zu den „Meistersingern von Nürnberg", Versammlung der Meistersingerzunft, Pogners Anrede; die Walküre (der Ritt der Walküren, Liebesgesang Siegmunds, Wodans Abschied und Feuerzauber); das Rheingold (der Raub des Rheingoldes, Einzug der Götter in Walhall) bildeten das Programm. — Die große Popularität Wagners manifestirte sich in einem Beifallssturme, der dem Künstler bei seinem Erscheinen von dem überfüllten Hause entgegenströmte. — Von der lieblichsten Anmuth sind die Stücke aus den „Meistersingern"; ein ächt deutsches, einfach festliches Motiv bildet die Grundlage des ganzen Musikstückes. In voller Frühlingsheiterkeit, den Schwerpunct in den Violinen, fließt mit festlichem Charakter als breiter Melodienstrom die Musik des „Einzuges der Meistersinger" dahin, gar mächtig contrastirend mit dem hölzernen Zwang der Zunftgenossen, aber desto mehr dem Gefühle des liebenden Ritter Walther verwandt. Wunderbar schön sang Hr. Mayerhofer „Pogners Anrede", in welcher durch die einfache Herzlichkeit der Composition merkwürdig, im Gegensatze zur Anrede des Landgrafen und des Königs Heinrich, den Charakter des freien Bürgers traf. — Ein Orchesterstück, einzig in seiner Art in der gesammten musikalischen Literatur dastehend, ist der „Ritt der Walküren". Wie die Windsbraut durch die Lüfte braust, wie die Walküren dahinstürmen auf ihren Schlachtrossen, die Leiber der todten Helden über ihrem Sattel, wie sie sich mit wild jauchzendem Zurufen begrüßen, ist mit einer Plastik, einer Fülle der Phantasie, einer Energie des Gefühls geschildert, daß das ganze Bild in vollendeter Farbenpracht vor uns steht. — „Siegmunds Liebesgesang" ist von reiner Liebesfülle durchwebt, doch ist die Wirkung desselben auf der Bühne wol unvergleichlich größer. — Die Krone der Aufführung bildete Wodans ergreifender Abschied von seiner Lieblingswalküre Brünhilde. Die ganze Fülle des liebenden Gottes, der sein Kind verstoßen muß, spricht sich in diesem wunderbaren Musikstücke aus; geradezu greifbar wird die Musik in ihrer vollendeten Naturwahrheit, wie die züngelnde Flamme den Felsen umleckt und ein Flammenmeer Brünhilde umlodert. Der Künstler hat den Athemzug der Natur belauscht. Alle Musikstücke durchwebt der volle Naturklang, der aber aufgegangen ist in dem kunstvollsten musikalischen Aufbaue. — Beim Anhören des „Rheingoldes" überkam uns das Gefühl jenes unbegrenzten Aufgehens, jenes seligen Untertauchens im vollen Strom des Urealen, welches wir bei gewaltigen Naturerscheinungen empfinden. Am Wenigsten zur Concertaufführung geeignet erscheint uns das „Rheingold", dessen Wirkung aber, trotz mancher störenden Momente, eine prachtvolle war. — Der Erfolg des Concertes war ein glänzender, so daß jedenfalls eine Wiederholung der Musikaufführung stattfinden wird. Unseren innigsten Dank müssen wir im Namen des Publicums dem Orchester darbringen, das mit ächt künstlerischer Hingebung und Liebe sich der großen Aufgabe unterzog und trotz der ungünstigen Umstände, die zumeist durch die zu tiefe Aufstellung der Bläser veranlaßt waren, in glänzender Weise zum Gelingen des Ganzen beitrug. Nicht minder leisteten die Sänger (HH. Mayerhofer, Hrabanek und Olschbauer) und Sängerinnen (Frau Passy-Cornet, Frlns. Destinn und Prager) ihr Bestes. Die aufrichtigste Anerkennung verdient aber auch Hr. Hellmesberger, welcher mit ausgezeichneter Energie das aus 16 ersten Violinen, 12 Violoncells und der entsprechenden anderen Besetzung bestehende Orchester leitete. Ihre Majestät die Kaiserin ließ dem Künstler die Auszeichnung zu Theil werden, das Concert während der ganzen Dauer desselben mit ihrem Besuche zu beehren.

*) Soeben geht uns noch ein zweiter Bericht zu, den wir zur Ergänzung des von unserem Correspondenten Mitgetheilten ebenfalls abdrucken. D. Red.

Prag.

Vor Kurzem gelangte an unserer Bühne „Rienzi“ zwei Mal zur Aufführung. Zuerst brachte ihn jene im October des Jahres 1859, und die Oper wurde sogleich damals von unserem Publicum mit großer Begeisterung aufgenommen. Um so mehr ist zu beklagen, daß die übrigen Musikdramen Wagner's gegenwärtig von unserer Bühne so gut wie verschwunden sind, da ihre von Zeit zu Zeit wiederkehrende Aufführung nur für ein bloses Experimentiren gelten kann, so daß man nach einer jeden derselben desto lebhafter wünschen muß, die artistische Leitung möge [illegible] derartigen Versuchen gänzlich abstehen, welche eben nur Zeugniß dafür ablegen, daß sie es nicht vermag, Werke, die größere Anforderungen stellen, auch nur zu musikalisch correcter Darstellung zu bringen.

Was die Aufführung des „Rienzi“ betrifft, so gehört diese relativ zu den besseren unserer Bühne, falls man sich nämlich damit zufrieden giebt, wenn zwischen Sängern und Orchester ein leidliches Einvernehmen herrscht. Von einer Auffassung, die es verstände, die dramatischen Gegensätze mit Schärfe hervorzuheben, überhaupt Alles mit künstlerischem Verständnisse darzustellen, ist wenig zu bemerken. Der Darsteller des Rienzi, Hr. Buchmann, verfügt über ganz bedeutende Stimmmittel, die ihn vorzüglich befähigen, diese anstrengende Partie auszuführen, doch verbindet er damit wenig von jenem ethischen Pathos, durch welches es Tichatschek versteht, eine so hinreißende Wirkung hervorzubringen. Darum machen denn auch selbst die herrlichsten Momente nur eine halbe Wirkung. Im Uebrigen ist an genanntem Sänger die Deutlichkeit der Textaussprache anzuerkennen, und zeigen einige Momente, wie z. B. das Gebet im fünften Akte, daß Hr. Buchmann wol im Stande wäre, seiner Leistung eine höhere Vollendung zu geben. Die übrigen Partien sind anständig besetzt, ohne daß eine besonders hervorragende Leistung Anlaß zu weiteren Bemerkungen bietet.

Der „Cäcilien-Verein“ brachte in seinem ersten Concerte unter Leitung „Scenen aus Goethe's Faust“ von R. Schumann, und zwar vorläufig die erste und zweite Abtheilung; die dritte folgt in einem späteren Concerte. Es ist dies überhaupt die erste irgend wie bedeutungsvolle Production der heurigen Wintersaison, die bisher ganz besonders [illegible] war. Das Werk scheint mit Glück und Vorsicht der nach Form und Inhalt verwandten Musik zu Byron's „Manfred“ wesentlich nachzustreben; denn so Hervorragendes dasselbe an einzelnen Stellen aufweist, so wiegt dieses doch nicht die Uebelstände auf, welche der häufig der musikalischen Bearbeitung absolut widerstrebende Stoff hervorruft. Namentlich macht sich im ersten Theile der Mangel eines frei dahinströmenden Gesanges recht fühlbar. Im zweiten Theile zeichnet sich durch schlagend wirkende Charakteristik die Scene der „vier grauen Weiber“ aus, in gleicher Weise der Chor der „Lemuren“; hier und in der zum Schlusse einfallenden Chorstelle „Es ist vollbracht“ steht Schumann durchweg als Schöpfer ersten Ranges da. Der unmittelbare Erfolg des Werkes beim Publicum war ein nur mäßiger, was aber auch darin seinen Grund hat, daß Schumann's Compositionen, um zur Geltung gebracht zu werden, eine eben so technisch vollendete, als geistig reproducirende Wiedergabe verlangen; denn nur dann ist es bei der großen Complicirtheit ihres Baues möglich, daß ein unmittelbar wirkender Eindruck erzielt werde. Die Solostimmen wurden von den Frls. v. Ehrenberg, Pisarowitz, Pech und Frau Prochaska-Schmid, sowie den HH. Bernard, Kren und Eilers ausgeführt. 8.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Robert Pflughaupt hat sich seit Kurzem in Aachen niedergelassen und im dritten Abonnementconcerte aufs Beste dort eingeführt. Dieselben werden bekanntlich vom königl. Musik-Dir. Franz Wüllner geleitet und stehen namentlich nach Seiten der Orchesterleistungen auf achtungswerther Höhe. Aus den Programmen der drei ersten Concerte erwähnen wir Schumann's D moll-Symphonie Nr. 4, Cantate von S. Bach „Liebster Gott, wann werd ich sterben?“, Händel's Oratorium „Athalia“, drei Psalmen von Marcello und Medea-Ouverture von Bargiel. Als Solisten wirkten mit die HH. Jul. Stockhausen (Arie aus „Johann von Paris“ und Lieder von Schubert), Friedhold Fleischhauer (Violinconcert von Mozart) und Pflughaupt (Concert D moll für Pianoforte von Mendelssohn und Solopiecen von Pflughaupt, Chopin und Liszt), sowie Frl. Franziska Schreck aus Bonn. — Die in den Kammermusik-Soiréen Mitwirkenden sind die HH. Müllner (Piano), Gebr. Wenigmann (Streichquartett) und Fleischhauer (für die Violinsoli und Trios). — Auch die Gebr. Müller ließen sich daselbst in einer Soirée hören.

— Die von uns neulich erwähnte Sängerin Frl. Elvire Behrens veranstaltet am 14. d. Mts. in ihrer Vaterstadt Hamburg ein Concert, in welchem sie Frl. Sara Magnus unterstützen wird. Letztere spielt am 16. December im vierten „Privatconcert“ zu Bremen das Fmoll-Concert von Chopin und Solostücke von Bach und Liszt. Der Erfolg war ein glänzender und steigerte sich bei der Schlußnummer bis zu dreimaligem Hervorruf.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Rich. Wüerst's „Vineta“ ging am 21. v. Mts. am Breslauer Theater sehr beifällig in Scene, auch noch bei der zweiten Vorstellung wurden der Componist und die Mitwirkenden wiederholt gerufen.

— Die erste Vorstellung des Gounod'schen „Faust“ am Berliner Opernhause ist auf den 5. d. Mts. angesetzt.

— Die Oper Flotow's, welche derselbe für die Pariser Opéra comique soeben geschrieben hat, betitelt sich „Die erste Aprilnacht“.

— Die „Opinion nationale“ berichtet über die glänzende Aufnahme, welche jüngst Auber's „Stumme von Portici“ in Neapel gefunden. Dieselbe hatte natürlich unter der früheren Regierung die Censur nicht passiren können.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Großherzog von Baden hat H. v. Bülow das Ritterkreuz vom Zähringer Löwen verliehen; und L. Meinardus erhielt den Titel eines großherzogl. oldenburgischen Musikdirectors.

Todesfälle.

— In Dresden starb am 23. December der Musik- und Chordirector des Hoftheaters Wilh. Fischer im 43. Lebensjahre, in Berlin am 24. der frühere kaiserl. russische Capell-M. Goßler. — Aus Paris wird das Ableben der Sängerin Maria Garcia gemeldet, welche in dem jugendlichen Alter von 28 Jahren starb.

Vermischtes.

— Die Liedgestiftung in Dresden hat in ihrer letzten Sitzung beschlossen, A. Methfessel in Braunschweig mit einer „Auszeichnung von 100 Thlrn. zu ehren“ und dem Dichter Otto Ludwig in Loschwitz bei Dresden, der sich bekanntlich ursprünglich der Musik gewidmet hatte, eine „Ehrengabe“ von 60 Thlrn. zu übersenden. An jährlichen Pensionen sind bewilligt worden: an die Wittwe und Kinder Ch. Mayer's in Dresden 200 Thlr., an die Wittwen Fr. Kühmstedt's in Eisenach und des Kammermusikus Müller (einer der vier Brüder, welche das sogenannte Braunschweiger Quartett bildeten) in Hannover aber je 100 Thlr.

— Ein Dr. Weisse in Breslau hielt im vorigen „Dichterkränzchen“ einige Vorträge über Rich. Wagner's „Tannhäuser“, welche mit lebhaftem Beifalle aufgenommen wurden und zu interessanten Discussionen Veranlassung gaben.

— P. Scudo hat soeben einmal seine Unzuverlässigkeit selbst eingestehen müssen. Er hatte in dem zweiten Novemberhefte der „Revue des deux mondes“ von einer kürzlich in Paris erschienenen Ausgabe des „Don Juan“ (Clavierauszug) gesagt, dieselbe sei „arrangirt und geordnet nach dem Originalmanuscripte Mozart's, das sich im Besitze der Frau Viardot-Garcia befinde“. Letztere schrieb in Bezug auf diese Angabe an Hrn. Scudo, wie im ersten Decemberhefte der genannten Zeitschrift zu lesen, folgendermaßen: „Das ist ein Irrthum, den ich Sie berichtigen zu helfen ersuche. Die Wahrheit nöthigt mich zu der Erklärung, daß gelegentlich dieser neuen Ausgabe eine Vergleichung des Manuscriptes, welches ich besitze, weder stattgefunden, noch daß man mich um Mittheilung desselben zu diesem Behufe gebeten hat.“

Briefkasten.

Th. K. in Flensburg. Leider sind die Verhältnisse hier keine für Sie günstigen. Freistellen an der betreffenden Anstalt können nur Inländer erhalten; ebenso ist die Regimentsmusik bei uns abgeschafft, so daß also auch nach dieser Seite Nichts zu erreichen wäre.

Literarische Anzeigen.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheint:

Gesammelte Schriften

von

Hector Berlioz.

Uebersetzt

von

Richard Pohl.

Deutsche autorisirte Ausgabe.

Hector Berlioz, eine der interessantesten Erscheinungen unserer Zeit, ist als geistreicher und liebenswürdiger **Schriftsteller** in Deutschland nur erst wenig bekannt, während in Frankreich seine kritischen Urtheile längst eine unbestrittene Autorität geniessen und sein eleganter Styl dem von **Diderot** und **Jules Janin** an die Seite gestellt wird.

Wir glauben daher den Wünschen Vieler entgegen zu kommen, indem wir eine **deutsche Ausgabe seiner „Gesammelten Schriften"** veranstalten, welche in sorgfältiger Auswahl die vorzüglichsten seiner ästhetischen und biographischen Abhandlungen über **Musik** und **Musiker**, sowie eine Reihe interessanter **Novellen** und humoristischer **Feuilletons** enthalten. Wir bieten hierdurch Jedem, der Interesse an der Kunst nimmt, eine ebenso anziehende als reichhaltige Lecture, welche nicht nur dem **Fachmann**, sondern **jedem Gebildeten** die mannigfachste Anregung geben wird. Empfindungsvolle Auffassung der Werke grosser Meister, feines Urtheil, unparteiischer Standpunct, kritische Verstandesschärfe und treffender Witz treten uns in dieser Sammlung allenthalben entgegen.

Die **deutsche Bearbeitung** hat der Verfasser selbst an **Richard Pohl** übertragen, der als musikalischer Schriftsteller, und speciell als Kenner der Berlioz'schen Werke, schon hinlänglich bekannt ist.

Die Publication der **„Gesammelten Schriften von Hector Berlioz"** erfolgt in **Lieferungen**, elegant ausgestattet, à 15 Ngr. — Die erste Lieferung erscheint **Mitte Januar** des neuen Jahres; je 3 bis 5 Lieferungen werden einen in sich abgeschlossenen Band bilden. Jeder Band wird auch einzeln abgegeben. — Die zunächst erscheinenden Bände werden in 12 Lieferungen enthalten:

I. **„A travers chants."** Musikalische Studien, Huldigungen, Einfälle und Kritiken. (Soeben erst in Paris erschienen.) 4 Lieferungen.

II. **„Musikalische Grotesken."** Humoristische Feuilletons. 3 Lieferungen.

III. **„Orchester-Abende."** Musikalische Novellen und Genrebilder. 5 Lieferungen.

Hierauf sollen die im Manuscript bereits vollendeten **„Memoiren von Berlioz"** folgen, sobald der Autor zu der (aus persönlichen Gründen bis jetzt noch beanstandeten) Herausgabe sich entschlossen haben wird.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an. Geehrte Reflectanten wollen ihre Aufträge gefälligst bald an solche abgeben.

Leipzig, den 31. December 1862.

Gustav Heinze.

Ein Piano- und Gesanglehrer, dem eine 8jährige Praxis im Unterrichte zur Seite steht, sucht eine permanente Stellung an einem Institute. Wünschenswerth wäre es ihm, wenn seine Frau (geborene Amerikanerin von nicht-deutscher Abkunft) als Lehrerin der englischen Sprache mit beschäftigt werden könnte.

Reflectanten wollen ihre Adressen gefälligst in der Expedition dieser Zeitung niederlegen.

Mit dem 1. Januar 1863 beginnt die

Neue Berliner Musikzeitung,

herausgegeben von

Gustav Bock,

unter Mitwirkung theoretischer und praktischer Musiker, ihren 17. Jahrgang und laden die Unterzeichneten zum Abonnement darauf ein.

Dieselbe umfasst das gesammte Gebiet der Musik und bietet in gediegenen Aufsätzen historischen, ästhetischen und praktischen Inhalts, neben zahlreichen Besprechungen neuer Erscheinungen, Original-Correspondenzen aus den wichtigsten Städten des In- und Auslandes, sowie eine reiche Auswahl belehrenden wie interessanten Stoffes. Als ihre wichtigste Aufgabe betrachtet sie es, allen Parteibestrebungen fern zu bleiben, ohne irgend einer Partei das Wort zu entziehen, sobald sie in den Schranken des Anstandes und strenger Wissenschaftlichkeit bleibt. Der Preis des Jahrganges, bestehend aus 52 wöchentlich erscheinenden Nummern, ist jährlich 5 Thlr., halbjährlich 3 Thlr. mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungsschein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. Ladenpreis zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock; jährlich 3 Thlr., halbjährlich 1 Thlr. 25 Ngr. ohne Prämie, und nehmen alle Postämter, Buch- und Musikalienhandlungen Bestellungen an.

Berlin, im December 1862.

Ed. Bote & G. Bock.

(G. Bock) Hofmusikhändler I.I. M.M. d. Königs u. d. Königin u. Sr. königl. Hoheit des Prinzen Albrecht von Preussen.

Neuer Verlag von C. J. Kahnt in Leipzig.

Appel, Karl, Op. 21. Sechs Volkslieder für vier Männerstimmen. Partitur u. Stimmen Pr. 1 Thlr.

Baumfelder, Fr., Op. 30. Jugend-Album. 40 kleine Stücke am Pianoforte zu spielen. 2½ Thlr.

Brauer, F., Op. 14. Jugendfreuden. Sechs Sonatinen f. Pfte. zu 4 Händen. No. 1—4 à 12½ Ngr.

Brunner, C. T., Op. 386. Die Schule der Geläufigkeit. Kleine melodische Uebungsstücke f. Pfte. Heft 1—4 à 15 Ngr.

Gotthard, J. P., Op. 8. Zwei Clavierstücke. No. 1. Romanze. 12½ Ngr. No. 2. Mazurka-Impromptu. 15 Ngr.

Grützmacher, F., Op. 50. Drei Lieder f. 1 St. m. Vclle. od. Violine m. Pfte. No. 1, 2 à 15 Ngr. No. 3 22½ Ngr.

Handrock, J., Op. 24. Polonaise f. Pfte. 17½ Ngr.

——, Op. 26. Etude de Salon p. Pfte. 17½ Ngr.

——, Op. 27. Nocturne p. Pfte. 15 Ngr.

——, Op. 30. Wanderlust. Clavierstück. 12½ Ngr.

——, Op. 31. Tarantelle. 12½ Ngr.

Kittl, J. F., Op. 56. Sieben Gesänge mit Pfte. 22½ Ngr.

Köhler, Louis, Op. 66. Uebungsstücke in Melodien- und Passagen-Spiel für das Pianoforte. 12½ Ngr.

Jaell, A., Op. 90. Diana von Solange. Phantasie. 1 Thlr.

Kullak, A., Op. 31. Nocturne-Caprice. 12½ Ngr.

——, Op. 35. Repos d'amour. Cantabile. 12½ Ngr.

Löffler, R., Op. 100. Ischler Idylle. 10 Ngr.

Merten, Charles, Op. 7. Valse-Caprice pour Piano. Pr. 12½ Ngr.

——, Op. 9. Deuxième Nocturne pour Piano. Pr. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Menuett für das Pianoforte zu vier Händen. 12½ Ngr.

Rochlich, Gust., Op. 21. Vier Lieder von *K. Stelter*. Für Sopran mit Pianoforte. 15 Ngr.

Rubinstein, Ant., Op. 50. Charakterbilder. Sechs Clavierstücke zu 4 Händen. 2 Thlr. 10 Ngr.

Wittmann, Rob., Op. 37. Zitherklänge-Phantasie für das Pfte. Pr. 10 Ngr.

Wollenhaupt, H. A., Op. 48. Bilder aus Westen. Vier charakteristische Stücke für das Pianoforte zu vier Händen. 1 Thlr. 15 Ngr.

Zöllner, Karl, Op. 24. Sechs Lieder für gemischten Chor. Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 9. Januar 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 2.

Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Kritik. Von F. Brendel (Fortsetzung). — Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Rußlands an derselben. Von Alexander Serof (Fortsetzung). — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Wien, Dresden, Chemnitz, Oldenburg, Stuttgart, Gotha). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Anzeigen.

Die Kritik.

Von

F. Brendel.

I.

(Fortsetzung.)

Ich bemerkte, daß in der Kritik der Künstler neben den Vorzügen derselben zugleich ein Element enthalten gewesen sei, dessen verderbliche Folgen erst neuerdings mehr und mehr zu Tage gekommen seien. Dieses verderbliche Element hat allerdings nur zum Theil seinen Grund im Wesen der Sache; zum anderen Theil ist dasselbe lediglich als eine Folge des augenblicklichen Bildungsgrades zu betrachten, in dem gerade die Mehrzahl der Künstler sich befindet.

Nach der erstgenannten Seite hin besteht das Mangelhafte namentlich darin, daß bei den Künstlern stets die Subjectivität das Uebergewicht behauptet. Sie erscheinen von Haus aus durch natürliche Anlage für eine bestimmte Richtung überwiegend prädestinirt, und sind in Folge dieses Umstandes unfrei und darum einseitiger, exclusiver. Es gilt dies natürlich nicht von Allen in gleichem Grade; doch ist es Thatsache, daß gerade bei eminenter eigener Schöpferkraft die Verkennungen der Künstler unter einander noch auffallender und häufiger gewesen sind, als bei nur gewöhnlichen Anlagen. Ich erinnere zum Beleg beispielsweise an Urtheile, wie die Händel's über Gluck, Schumann's über Meyerbeer, Wagner's über Berlioz und umgekehrt wieder des Letzteren über den Ersteren. Vorzugsweise nur in den schriftstellerischen Arbeiten Liszt's, von denen bekanntlich unsere Zeitschrift vor einer Reihe von Jahren den größten Theil gebracht hat, begegnen wir jener Unbefangenheit, jenem vorurtheilsfreien Abwägen, jenem Streben nach Objectivität der Erkenntniß, wie es bis jetzt allein die Eigenthümlichkeit der hervorragendsten Kritiker gewesen ist. Liszt aber macht unter den mit großer eigener schöpferischer Begabung ausgerüsteten Künstlern eine gleich sehr durch seinen Bildungsgang wie durch sein Naturell bedingte Ausnahme. Der erstere verlieh ihm einen großen Horizont, einen Weltblick, der ihn früh über Einseitigkeiten, denen Andere leicht unterliegen, hinausgeführt hat; das letztere kennzeichnet sich durch eine wunderbare Beweglichkeit des Geistes, eine Fähigkeit des Eindringens in fremde Naturen, welche durch seine Thätigkeit als Virtuos nur noch mehr entwickelt werden mußte. Ebenso ist selbstverständlich und bedarf wol kaum erst einer Bemerkung, daß aus dem Umstande entschiedener Verkennungen großer Künstler unter einander nicht rückwärts der Schluß gezogen werden darf, daß, wo solche Irrthümer vorliegen, ausschließlich die übergroße eigene Schöpferkraft der Grund davon sei. Der Unterschied zwischen den Irrthümern, die von eminenten Talenten ausgehen, und denen kleinerer Geister springt sofort in die Augen. Dort ist Alles consequent und in sich klar. Man gewinnt alsbald die Anschauung, wie solche Naturen sich gegenseitig ausschließen müssen. Im anderen Falle ist der Irrthum Folge der Unklarheit und des Mangels an Consequenz. Auch erklärt sich diese Erscheinung aus dem vorwaltend Eigenen bei höher begabten Naturen, weil dadurch eine objective Auffassung erschwert, oftmals beinahe unmöglich gemacht wird. Allgemeine Thatsache aber ist, daß die Urtheile der Künstler über einander stets etwas mehr oder weniger Einseitiges, wol auch Schwankendes an sich tragen, und außer den angeführten Beispielen ließe sich mit Leichtigkeit noch eine Unzahl anderer Belege dafür vorbringen.

Weil ferner das künstlerische Element in den Künstlern naturgemäß überwiegt, so wird ihre Kritik stets auch vorwaltend einen derartigen Charakter tragen. Die Kritik jedoch hat die Aufgabe, der Wissenschaft sich zu nähern durch immer engeren Anschluß an Geschichte und Aesthetik, und auf solche Weise unterstützt, fester, bestimmter Principien sich mehr und mehr zu bemächtigen. Bei den Künstlern wird die Grundlage des Urtheils in der Mehrzahl der Fälle stets eine künstlerische Intuition sein, und so viel Vortreffliches auch dabei zu Tage kommen kann, so liegt doch die Befürchtung nahe, daß jenes Hauptziel bald mehr bald weniger außer Acht gelassen werden dürfte. Die Allgemeinheit der Erkenntniß fehlt in diesem Falle. Der Eine geht von diesem, der Andere von jenem einseitigen, ganz willkürlich gewählten Gesichtspuncte aus, und das Urtheil gestaltet sich demnach in verschiedenartigster, oftmals direct sich widersprechender Weise. Es fehlt die

Durchbildung bis zu wirklich maßgebenden, erschöpfenden Principien hin. Hierzu kommt, daß die Künstler, weil sie zu viel Eigenes mitbringen, leicht der Gefahr ausgesetzt sind, in die Werke anderer Tonsetzer etwas hineinzutragen, was gar nicht darin enthalten ist, Etwas zu sehen, wo Nichts zu sehen ist. Man kann auch in dieser Beziehung an Schumann's Beispiel erinnern, unbeschadet der Anerkennung des Trefflichen, was er geleistet, der großen Anregung, die er gegeben hat. Es hat sich jedoch im Fortgang der Zeiten bald herausgestellt, wie oft und über wie viele Persönlichkeiten und deren künstlerische Begabung er sich täuschte.

Endlich ist nicht in Abrede zu stellen, daß die frühere Meinung, der Künstler erscheine als Richter in eigener Sache, wenn er die Werke seiner Collegen einer öffentlichen Beurtheilung unterziehe, doch eine gewisse Berechtigung hatte. Der Künstler ist stets mehr oder weniger persönlich betheiligt, er wird Bestrebungen, die den seinigen nahe stehen, stets eine größere Sympathie entgegen bringen, als anderen, vielleicht eben so bedeutenden, aber den seinigen entgegengesetzten; er wird sein Ideal auch für alle Anderen als maßgebend hinstellen, und dessen Verwirklichung fordern. Hiernach ist auch die in neuerer Zeit mehrfach laut gewordene Meinung zu berichtigen, als ob die Künstler es allein oder doch überwiegend seien, welche das Urtheil endgültig feststellen. Ist man doch sogar so weit gegangen, die Erwartung auszusprechen, als ob nun erst, nachdem die Künstler angefangen hatten, selbst gegenseitig über ihre Leistungen zu Gericht zu sitzen, das Heil für die Kritik anbrechen werde. Es erklärt sich diese Ansicht aus dem erhöhten Einfluß, den, wie bereits gesagt, die Künstler auf die Kritik gewonnen hatten. Trotzdem ist dieselbe nicht frei von Einseitigkeit und einer gewissen Selbstüberschätzung. Das Urtheil der Künstler ist ein großes und wichtiges Moment in der allgemeinen Entwickelung und von wesentlicher Bedeutung; aber es ist nicht das allein Entscheidende, einzig Ausreichende und Befriedigende. Nur die Wissenschaft ist es, welche das letzte Wort zu sprechen hat, nur eine auf Kunstgeschichte und Aesthetik basirte Kritik wird den Abschluß herbeizuführen haben. Einer solchen gegenüber kann unter allen Umständen das Urtheil der Künstler nur als Rohstoff angesehen werden, als Material, welches erst zu verarbeiten ist.

Betrachten wir noch die andere Seite des mehr Zufälligen, durch den Moment Bedingten.

Seit 25 Jahren sehen wir das Streben darauf gerichtet, die Kunstentwickelung als ein zusammenhängendes Ganze aufzufassen, und dadurch feste Grundlagen für das Urtheil zu gewinnen. Der Phantastik und romantischen Schwärmerei gegenüber betonten wir von Anfang an diese Wendung, weil es nur unter dieser Voraussetzung möglich war, der endlosen Zersplitterung in lauter individuelle Meinungen zu entgehen. So sahen wir neuerdings ein wissenschaftlich-verständiges Element überwiegend zur Geltung gelangen, und wenn früher in dem Kunsturtheil Gefühl und Phantasie eine überwiegende Rolle spielten, so ist jetzt das Streben darauf gerichtet, eine objectivere Erkenntniß wenigstens anzubahnen. Auch die Künstler sehen wir in diesen Proceß hereingezogen, auch sie konnten der herrschenden Zeitrichtung sich nicht entziehen, und waren demzufolge ebenfalls genöthigt, nach principiellen Haltpuncten, nach wissenschaftlichen Grundlagen zu streben. Die Künstler aber kommen aus einer dem wissenschaftlichen Gebiete fremden Sphäre her, und besitzen darum nicht überall und in allen Fällen die erforderliche Durchbildung. Ihr Naturell weist sie dabei streng genommen auf eine andere Form der Geistesthätigkeit hin. So ist eine gewisse Zwittergestalt die nothwendige Folge. Sie schwanken zwischen Anschauungen der Phantasie und verständigem Erkennen hin und her, und der Irrthum besteht jetzt darin, daß als eine Verstandessache aufgefaßt wird, was nur zur Hälfte dieser Region, zur anderen aber dem Bereiche des Gefühls und der Phantasie, zumeist aber ganz subjectiven Stimmungen angehört. Man täuscht sich über die Allgemeinheit seiner Principien, die, statt wirklich auf objectiver Basis zu ruhen, von persönlichen Anschauungen durchflochten erscheinen; man hat sich wissenschaftliche Kategorien angeeignet, versteht aber mit ihnen nicht zu operiren, so daß Schiefheit und Unklarheit des Raisonnements unausbleiblich sind, selbst in jenen günstigeren Fällen, in denen dieselben nicht blos als Aushängeschild gebraucht werden. So besitzen die Künstler unserer Zeit eine Menge von Marotten, von Schrullen, die sie für wissenschaftliche Principien halten, und um so hartnäckiger vertheidigen, je weniger wissenschaftlicher Halt denselben innewohnt. Sie urtheilen nicht mehr nach dem blosen Gefühlseindrucke oder nach technischen Regeln, sie bringen auch kunstgeschichtliche und ästhetische Voraussetzungen mit. Aber die letzteren sind häufig nur zum Theil richtig. Man raisonnirt, aber man raisonnirt nicht erschöpfend, und bleibt darum in unzureichenden Bestimmungen hängen. Man sieht z. B. sehr wohl ein, daß die frühere Kritik nicht genügen konnte, man muß ohne Widerrede zugestehen, daß sie der Production nachhinkte und derselben eher schädlich als förderlich war; aber man gelangt nicht zu dem nahe liegenden Schlusse, daß die reactionäre Kritik unserer Zeit ganz genau in derselben Lage ist, für die Productionen des Tages ebenfalls ohne alles Verständniß zu sein. Man sieht die Irrthümer der Vorgänger, ohne die analogen an sich selbst zu gewahren, weil man nicht begreift, daß man unter Anerkennung jenes Vordersatzes nothwendig zu diesem Schlußsatze kommen muß. Welches unreife Zeug ist u. A. auch, um noch an ein anderes Beispiel zu erinnern, bei der Erörterung der Frage über Programmmusik zu Markte gebracht worden. Immer aufs Neue wurde dieselbe verwirrt, weil man einseitige Principien einseitig ausbeutete, ohne mit wissenschaftlicher Freiheit das Ganze beherrschen zu können.

Weiter sind in unserer Zeit die Künstler selbst meist die Leidenschaftlichsten, Rücksichtslosesten, die mit unbarmherziger Strenge nicht allein, sondern oftmals in der ungerechtesten Weise zu Gericht sitzen und aburtheilen, ganz unbekümmert um die Tragweite ihrer Worte und die Folgen derselben. Wohlgemeinte Hinweisungen auf das Unzulässige eines solchen Gebahrens haben keinen Erfolg, und erst dann, wenn den strengen Richtern selbst einmal Aehnliches begegnet, wenn sie an sich selbst solche Härte und Lieblosigkeit erfahren, fangen sie an zu gewahren, was das eigentlich heißen will. Dann sind sie außer sich, ohne sich zu erinnern, daß sie ihre Collegen ganz in derselben Weise behandelt haben. Ueberhaupt fehlt noch vielen der recensirenden Künstler unserer Zeit — ich muß dies offen aussprechen — der rechte journalistische Tact. Sie wissen noch gar nicht, was zu einer würdigen Haltung der Oeffentlichkeit gegenüber gehört, was man sagen darf und was man zu verschweigen hat, schreiben im Gegentheil keck in die Welt hinaus, und lassen sich, weil sie Neulinge in dieser Sphäre sind, zu den gröbsten Mißgriffen hinreißen. Sieht man sich die Leute, die das thun, näher an, so sind es oftmals ganz wohl zu leidende Persönlichkeiten, weit umgänglicher, als man sich ihren literarischen Kundgebungen zufolge vorstellen möchte, und man kann sich die Sache — und zwar zu ihrer Ehre — nur erklären, wenn man annimmt, daß ihnen das Bewußtsein über

die Bedeutung ihres Thuns, über die Tragweite desselben gänzlich mangelt.

Zu welchen Resultaten diese Lage der Dinge geführt hat, ist unschwer zu erkennen, wenn wir unsere Blicke auf die Tagespresse und die Kundgebungen in derselben richten.

Man begegnet fast nur noch leidenschaftlichen Expectorationen, sobald als irgend ein Gegenstand von etwas größerer Wichtigkeit berührt wird. Krankhaft verstimmte Persönlichkeiten machen ihrer üblen Laune Luft. Bei dem Einen ist es Mangel an Erfolg, bei dem Anderen gar eine durch körperliche Zustände bedingte überaus große Reizbarkeit, nicht gezügelt durch allein maßgebende, objective Gesichtspuncte. Insbesondere seit den Parteiungen des letzten Decenniums ist jeder Halt verschwunden. Es scheint lediglich noch Aufgabe und Zweck zu sein, das hundert Mal Erklärte und Festgestellte immer wieder zu verwirren, um daraus Gewinn für die eigene Richtung zu ziehen, Andersdenkende so heftig als möglich anzufeinden und ihre Motive in lügenhafter Weise zu verdächtigen.

Doch genug des Unerfreulichen. Beschränken wir uns auf unser Resultat.

Es darf den Künstlern das Terrain nicht allein überlassen werden. So fruchtbringend ihre Mitwirkung war und noch gegenwärtig ist, so ist trotzdem und zwar unter allen Umständen, wenn nicht die Wissenschaft mit fester Haltung und Ordnung schaffend denselben gegenüber tritt, wenn die Künstler nicht von dieser Lehre annehmen wollen, die vollständigste Anarchie, hervorgerufen durch die äußerste Willkür, die unausbleibliche Folge. Das ist das Verderbliche in der Wendung, welche die Dinge neuerdings angenommen haben.

Wir haben bis jetzt unseren Gegenstand nur in seiner engeren Umgrenzung, die musikalische Kritik im engeren Sinne betrachtet. In einem zweiten Artikel werden wir weiter die Feuilletons der politischen und belletristischen Blätter, die sich mit Concert- und Opernreferaten, sowie überhaupt mit Mittheilungen aus dem Bereiche der Tonkunst befassen, ins Auge zu fassen haben.

(Ende des ersten Artikels.)

Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Rußlands an derselben.

Sendschreiben aus Petersburg

von

Alexander Iljinsk.

(Fortsetzung.)

Entstanden war die Schmähschrift, weil Lenz französisch, mithin in den Augen der Welt (russisch hätte nicht verschlagen) bewiesen hatte, Ulibischeff habe wenig von Mozart, gar Nichts von Beethoven verstanden. Weil Lenz Ulibischeff den musikalischen Respect aufgesagt hatte, sollte Beethoven dafür büßen! Das ist der Standpunct des Pasquills. Man lese die Vorrede. — Drei Jahre vor diesem ungeheuerlichsten Erscheinung der ganzen Beethoven-Literatur arbeitete Lenz bereits an einem neuen Werke in deutscher Sprache über Beethoven, dem bis jetzt der erste Platz zukommt, ein bleibender gesichert ist. Dieses Buch, „Beethoven, eine Kunststudie", keine Uebersetzung, keine Umarbeitung des französischen Buches, enthält im ersten Bande (Cassel 1855) eine bereits 1856 in zweiter Auflage erschienene Biographie (Das Leben des Meisters), die mir nicht gefällt, die man aber immer eine originelle, geistreiche Behandlung des Gegenstandes nach den bekannten Quellen nennen muß. Der zweite Band (1855) enthält die bis jetzt begründetste Bestimmung der drei Schreibarten Beethoven's nach neuen Factoren (S. 1—181), dann eine recht gelungene Charakteristik aller Componisten der Beethoven-Zeit (Mit- und Nachwelt, S. 185—244), eine statistische Uebersicht der Musikzustände, in Bezug auf Beethoven, in den Ostseeprovinzen Rußlands, in Petersburg, Moskau, wie im Innern des Reiches (S. 247—389). Mit dem dritten Bande (in vier Theilen) stehen wir aber erst vor dem Kern, vor der colossal zu nennenden Arbeit eines kritisch-bibliographischen, chronologischen Katalogs sämmtlicher Beethoven'schen Werke, welche, von dem ersten bis zum letzten, analysirt, nach höchsten Standpuncten der Speculation gewürdigt werden, wobei jedem Opus das ganze historische, ästhetische, historisch-kritische und bibliographische Material, das man über dieses aus irgend einer Quelle besitzt, mitgegeben ist, was, abgesehen vom Werthe der analytischen Selbstthätigkeit des Verfassers, ein unschätzbares Beethoven-Repertorium ausmacht.

Der erste Theil dieses dritten Bandes (Cassel bei Balde 1856, in zweiter Auflage bei Hoffmann und Campe in Hamburg 1860) reicht von Opus 1 bis Opus 20 („Septuor"), erste Periode; der zweite (zweite Periode) von Op. 21 (erste Symphonie) bis Op. 55 (Eroica); der dritte (noch zweite Periode) von Op. 56 (Tripleconcert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Orchester) bis Op. 100 (Marksteinlied); der vierte umfaßt von Op. 101—138 die dritte (letzte) Periode. Die Anhänge enthalten: 1) den Nummer-Katalog, in dem Lenz den Torso eines von Beethoven angefangenen, später gegen die Opus-Reihe aufgegebenen Katalogs erkennt; 2) die unbedeutenderen Werkchen, für deren Anordnungen nur Buchstaben bleiben (Buchstaben-Katalog). Den Schluß bilden ein Register und folgende wichtige Tabellen: a) eine mit Angabe der Quellen versehene Beethoven-Chronologie, die erste kritische*), vollständig belegte, von 1788 (14. Lebensjahr) bis zu Beethoven's Tod reichend. Das Jahr des Erscheinens ist bekanntlich nicht immer das Jahr des Entstehens eines Opus.**) Diese Tabelle ist die Frucht sorgfältigster Untersuchungen auf dem Felde der Conjecturalkritik, welche letztere, wo das positive Material ausging, auf innerlichen Gründen zu fußen hatte, wozu es großen Scharfsinnes bedurfte. Lenz geht dabei mit größter Sorgfalt zu Werke. Nachdem er wieder einmal Schindler aus dem Felde geschlagen, zu welchem Zwecke er eine künstliche Beweisconstruction über die Chronologie des Fmoll-Quartetts aufgeführt hatte (S. 414), stößt Lenz selbst sein Beweisverfahren in den Nachträgen (S. 456) um, weil die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel ihm einen Ausweis ihrer Bücher hatte zukommen lassen, der mehr für die Angabe Schindler's spricht. Diese Katalogarbeit kann, nach etwa noch zu entdeckenden Quellen, hier und da verbessert, nie

---

*) Die von Schindler (dritte Auflage seiner Biographie Beethoven's) gegebene Chronologie erschien gleichzeitig (1860), ist aber nicht vollständig, selten kritisch und von Lenz in Nachträgen zum Theil widerlegt worden.

**) Das Oratorium „Christus" erschien 1811, war 1800 componirt und 1808 aufgeführt worden. Das große Pianoforte-Trio in B erschien 1816, war 1817 angezeigt, 1823 zuerst recensirt worden; aber Beethoven hatte dasselbe bereits 1814 öffentlich vorgetragen, und es ist wahrscheinlich, daß der Erzherzog dasselbe vorher besessen.

aber beseitigt werden. Dieselbe muß vielmehr, wie das ganze Buch, von Jedem benutzt werden, der fortan über den großen Gegenstand zu schreiben hat.

Die zweite Tabelle enthält das tonalische Verzeichniß aller von Beethoven gebrauchten Tonarten (Haupt- und Einzelwendungen). Ein Fund für Componisten, ein tonalischer Katalog, mit dem von Lenz gezogenen Resultate großen Uebergewichts von Dur über Moll (in der Proportion von 440 zu 80), der einfachen Tonfarben über die chromatischen.

Die dritte Tabelle bringt das Dedicationsverzeichniß, vollständiger und richtiger, als man es bisher besaß. In der vierten Tabelle finden wir die Vertheilung sämmtlicher Werke auf die drei Schreibarten mit den diesen entsprechenden Jahreszahlen, nach dem System des Verfassers, mit fein unterschiedenen „Varioliden" als Verbindungsglieder. Das Schlußwort ist für die laufende Beethoven-Polemik wichtig.

Dieses Inhaltsverzeichniß genügt, um der großen Arbeit, die Alles, was bis jetzt in Anschauung und Bibliographie über Beethoven veröffentlicht worden, übertrifft, Achtung zu gewinnen. Ein Blick auf die Excerpte, Zahlen, Tabellen ist hinreichend, Vertrauen für die Zuverlässigkeit der Untersuchungen einzuflößen. Der dem französischen Buche von Lenz auf 152 Octavseiten (Bd. 2, S. 91—242) mitgegebene Katalog hatte bereits der Beethoven-Wissenschaft (denn es giebt eine solche, und sie schließt viele andere in sich) wesentlichen Nutzen gebracht. Vollständiger, interessanter, brauchbarer ist dieser deutsche Katalog in vier Bänden auf 1274 Octavseiten.

Um dem mit dem Werke unbekannten Leser eine Idee von dem Systeme des Buches zu geben, wähle ich absichtlich eine der bekanntesten, im Standpuncte überwundene Composition Beethoven's, das „Septuor". Bei diesem Opus 20 wird, wie bei allen übrigen, inventirt: welche Auflagen und Arrangements das Opus erlebt hat, dessen äußerliche Geschichte verzeichnet. Weiterhin folgt die Mittheilung, wie dasselbe in über 20,000 Exemplaren Arrangements und 2000 Exemplaren Stimmen verbreitet ist (Quelle: der vom Verfasser veranlaßte Nachweis aus den Büchern des Verlegers; Correspondenz mit Paris und London über die dortigen Nachstiche). Dann wird der Werth der beiden Beethoven'schen Arrangements des „Septuor" untersucht, wie man in deutsch-wissenschaftlichen Büchern der Lehre die Literatur derselben vorauszuschicken pflegt; dann kommt die Lehre, die jedesmalige kritische, technische und ästhetische Würdigung des Opus, oft eine selbständige kleine Monographie, beim „Septuor", was schon aus innerlichen Gründen richtig war, in wenige Zeilen gebracht, die aber das Bild vollständig zeichnen, den Standpunct bezeichnen, von dem aus der Leser das Bild in sich aufzunehmen hat. „Das Septett", heißt es bei Lenz, „ist die Apotheose des Serenaden- oder Cassationsbegriffes. Mehr ist es nicht. Höchst eigenthümlich, der Erfindung einer Idee gleichkommend, ist schon die Zusammenstellung der drei Blasinstrumente zu den vier Saiteninstrumenten; keine zweite Violine, keine Oboe oder gar Flöte. Was am Bewundernswürdigsten bleibt, ist die Abwägung der Blas- gegen die Saiteninstrumente, die weise Oekonomie, die Verschmelzung verschiedener Klangverhältnisse zu einem reizenden Ganzen. In musikalischer Dichtung hat Beethoven das Septett später weit übertroffen, in der Gruppirung der Mittel, in der Oekonomie des Werkes hat sich dem Septett nie ein Componist auch nur genähert."

Das ist Musikkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nackte Wahrheit, das hat aber noch Niemand gesagt, und so in den meisten Urtheilen von Lenz, der, bei höchster Pietät gegen den Genius, der Wahrheit die Ehre giebt, wo immer er auch diese gegen Beethoven zu erkennen vermag. Zum Schluß giebt Lenz bei Op. 20 aus seiner Correspondenz mit Schindler und einem mit dieser combinirten Briefe Beethoven's an Mathisson den wichtigen Nachweis, wie geringschätzend Beethoven selbst vom „Septuor", von seinem Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente, niemals aber von einer seiner Solo-Sonaten oder von einem seiner Quartette dachte. Den Grund davon erklärt Lenz dem darüber in einem Briefe rathlosen Schindler in folgenden Worten: „Sonaten, Quartette sind reine (Homogenea), Quintette, Septette angewandte Gattungen (Heterogenea). Sonaten- (Quartett) Styl; Cassations- (Serenaden) Styl." Lenz kommt hierauf zu einer nicht unwichtigen Entdeckung: „Ganz übersehen hat man bis jetzt", sagt er, „daß der Meistergriff Beethoven's im Septett durch Versuche im Serenaden-Styl vorbereitet worden war." Diese Vorposten des Septetts, wofür schon innere Gründe sprechen, erkennt Lenz im Sextett für Blasinstrumente Op. 71 (früh componirt, spät erschienen); im Septett für Bogen- und Blasinstrumente Op. 81; im Octett für Blasinstrumente, dessen Identität mit dem Streichquartett Op. 4 Lenz zuerst nachwies;*) im Rondino für achtstimmige Harmonie; im Violin-Trio Op. 3; in den Serenaden Op. 8, 25; im Trio für zwei Oboen und englisches Horn: Compositionen, welche Lenz die Kinderschuhe des „Septuor" nennt, „womit", sagt er, „der Durchbruch des „Septuors" im Geist des Meisters organisch erklärt sei."

(Fortsetzung folgt.)

*) Im französischen Buche (II. 223), wo auch zum ersten Male die Identität der Septett-Menuet mit einer Sonatinen-Menuet (Op. 49); des Finalmotivs der Eroica mit einer Ecossaise und einem Motiv im „Prometheus"; eines Liedes mit dem Thormotiv aus der Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor nachgewiesen. Die Chronologie dieser Motive, bereits damals kritisch angefaßt, ist im deutschen Katalog aus innerlichen Gründen außer Zweifel gesetzt.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Das elfte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 1. Januar brachte, wie gewöhnlich an diesem Tage, einige Nummern ernsteren Charakters. Eröffnet wurde dasselbe mit Bruchstücken (Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus) aus einer Messe in Asdur von Franz Schubert, einem nachgelassenen Werke, welches hier zum ersten Male auf dem Programme stand und folglich als Novität zu betrachten war. Die Wahl war in so weit auch eine dankenswerthe, obschon nicht in Abrede zu stellen ist, daß nur einzelnen Partien eine erhöhte Bedeutung zugesprochen werden kann, während andere

ziemlich breit und gewöhnlich erschienen, so daß es auch bei dieser einmaligen Vorführung sein Bewenden haben dürfte. Was die Ausführung betrifft, so ließen die Chöre an Feinheit sehr zu wünschen übrig, doch ist dabei entschuldigend des Umstandes zu gedenken, daß gerade um diese Zeit aus bekannten Gründen häufigere Proben nicht wohl veranstaltet werden können. Nur auf die sehr mangelhafte Textaussprache von Seiten des Chores, die wir schon öfter zu bemerken Gelegenheit hatten, ist, als auf einen Uebelstand, dem baldige Beseitigung zu wünschen wäre, aufmerksam zu machen. Die Soli befanden sich in den Händen der Damen Rübsamen-Beith und Lessial und der HH. Wiedemann und Böhme, und die Ausführung derselben war eine befriedigende. Die erstgenannte Sängerin war eingetreten für ein Frl. v. Facius, welche das Programm zuerst genannt hatte. Auf die Messe folgte die Suite in Ddur von Seb. Bach, und den Beschluß des ersten Theiles machte ein Ave Maria für Chor von Reinecke. Den zweiten Theil bildete Beethoven's Cmoll-Symphonie. Reinecke's Werk ist eine anspruchslose Kleinigkeit von im Ganzen nicht ungünstiger Wirkung; doch bleibt es auch bei diesem unbestimmteren Eindruck, ohne daß irgend Etwas darin zu hervorstechender Bedeutung gelangte. Uns scheint in der Wahl der Mittel, ganz in derselben Weise, wie bei einer vor Kurzem vorgeführten ähnlichen Composition Gade's, ein Irrthum zu liegen. Will man einmal diese Mittel in Bewegung setzen, so ist dann auch eine etwas breitere Ausführung, eine Steigerung namentlich durch Soli, unerläßlich.

Wien.

R. Wagner's zweites Concert, inhaltlich eine genaue Wiederholung des ersten, war ein vollgültiges Siegesfest ächter Geistesmacht über jedes Vorurtheil. Hatte doch dieses in seiner blöden Ohnmacht lange genug ein elendes Scheinleben gefristet. Freilich ist — für unsere Zustände wenigstens — das verhältnißmäßig frühzeitigste Durchdringen des Wagner'schen Genius eine, anderen trüben Erscheinungen verglichen, freudig genug zu betonende Thatsache. Allein auch hier war der Kampf des Genius gegen die vorgefaßten Meinungen ein ziemlich langer und hartnäckiger. Der Neujahrstag 1863 scheint ihn abgeschlossen und in ein nachhaltiges Versöhnungsfest der ungetheilten vox populi mit dem auf vollkommenster Zeithöhe stehenden Schöpfergeiste umgewandelt zu haben. Mögen diese Worte kein in den Wind geschleuderter Augurenspruch eines längst der Gegenwart und ihrem Mahnrufe willig und herzlich begeistert Entgegengekommenen, mögen sie, wie für den Augenblick eine Wahrheit, auch für alle Zukunft als solche festgestellt bleiben. Vom Anfange bis zum Schlusse wahrhaft gehobene Stimmung; hochgespanntes Anhören alles Dargebotenen; stürmisches, kaum zu ersättigendes Bewillkommnen des Meisters und seiner Spenden; einhelliges, mehrfach erneuertes Bejubeln jeden Tonstückes sofort nach verklungenem Schlusse; stürmische, nicht ermüdende Da Capo-Begehr des „Walkürenrittes" und des unmittelbar daran geschlossenen Tenor- und Bariton-Solosatzes; vollgültiges Entsprechen des Meisters, der Capelle und Gesangssolisten diesem vielstimmigen, ihnen Allen mit allem Rechte gebrachten Hoch: dies beiläufig die hervorragendsten äußerlichen Momente des zweiten Wagner-Musikmittags in Wien am Neujahrsfeste 1863. Eingehenderes über die Werke, ihren Schöpfer und über die hierortigen Träger seiner weitumfassenden Gedankenwelt im nächsten Briefe. Die neue Aera nimmt einen bedeutungsvollen, vielverheißenden Anfang. S.

Dresden.

„Der Wald bei Hermannstadt", Oper von Westmeyer. Wir rechnen die Aufführung eines neuen Werkes dramatisch-musikalischen Genres stets zu den erfreulichen Ereignissen und zollen daher der Generaldirection des hiesigen Hoftheaters wiederum unsern wärmsten Dank für die mit Energie beschleunigt herbeigeführte Aufführung der schon unter dem früheren Regime des Hoftheaters angenommenen und zur Aufführung projectirten Oper „Der Wald bei Hermannstadt", frei bearbeitet nach dem Schauspiele gleichen Namens von Frau v. Weißenthurn, Musik von Wilhelm Westmeyer. Die erste Aufführung der Oper fand bei guter Besetzung der Hauptpartien, brillanter Ausstattung, wirkungsvoller Inscenirung und höchst exacter Gesammtausführung am 18. December statt. Diese Blätter brachten bei Gelegenheit der Aufführung derselben Oper in Leipzig bereits eine erschöpfende Kritik, daher wir uns begnügen, in diesen Zeilen eine skizzenartige Charakteristik derselben folgen zu lassen. Der Text ist früher als Schauspiel genugsam zur Aufführung gebracht worden und gehört eigentlich dem alten Ritter- und Räubergenre an, welches Abälino, Hinko, Pfefferröschen ꝛc. auf die Bühne versetzte und eine längere Zeit nicht blos die Herzen der Insassen der höchsten Galerie, sondern auch die des Parterres zu inflammiren vermochte. Abgesehen aber von diesem seinen eigenthümlichen Charakter bietet der Text sehr viel Wirkungsfähiges und Anregendes für den Componisten, welches letztere denn auch von demselben gewürdigt worden ist.

Die Musik des noch jugendlichen Componisten trägt allerdings kein ganz bestimmtes Gepräge, doch macht sich ein ernstes Streben nach charaktervoller Wiedergabe des Textes und treffender Schilderung der Situation im Toncolorit fast in jeder Nummer bemerkbar. Besonders scheint sich der Componist im rein Lyrischen behaglich zu fühlen, in welchen Scenen er ungemein Ansprechendes und Liebreizendes bietet, und dabei sind die Melodien frisch empfunden und von äußerer Noblesse. Im harmonischen Theile seiner Musik bliebe allerdings ein größerer Reichthum zu wünschen übrig, ebenso vermißten wir oftmals Polyphonie in der Stimmführung, und auch in der wirksamen Behandlung des Orchesters scheint ihm noch häufig die nöthige Gewandtheit zu fehlen. Auf der anderen Seite fanden wir wiederum die Singstimme naturgemäß behandelt, welche gute Eigenschaft noch mehr hervortreten würde, wenn die Harmonielage in der Begleitung durch zu weites Abliegen von der Singstimme nicht hindernd dazwischen träte. Obgleich es dem Componisten nun in diesem Werke nicht gelungen, den höchsten Gipfel dramatischen Ausdruckes zu erklimmen, so glauben wir doch, daß derselbe entschiedenen Beruf für das musikalische Drama in sich trage, wofür uns eine Anzahl wirklich guter Eigenschaften Bürge leisten. Wir regen ihn daher hiermit zu erneutem, rüstigem Vorwärtsstreben an. — Die Hauptpartien hatten die Damen Bürde-Ney und Baldamus und die HH. Schnorr v. Carolsfeld und Mitterwurzer inne. Capell-M. Krebs dirigirte. Die meisten Nummern wurden mit Applaus begleitet, ebenso wurde am Schlusse der Componist nebst den Hauptdarstellern gerufen.

Hr. Nicolaus v. Pagoscheff, Violinvirtuos aus Petersburg, gab im Hôtel de Saxe am 19. December ein eigenes Concert unter Mitwirkung des Frl. Quanter, des Baritonisten Scharfe, des Kammermusikus Schlick und des Pianisten Friedrich Reichel. Das Programm brachte: Sonate (Edur) von J. S. Bach für Pianoforte und Violine, Arie aus „Johann von Paris" von Boieldieu, Trio (Bdur) von Rubinstein für Pianoforte, Violine und Violoncell, Declamation, Romanze (Gdur) von Beethoven für Violine, zwei Lieder von Mendelssohn und eine Phantasie für Violine vom Concertgeber. Die Leistungen desselben sind in diesen Blättern bereits früher günstig besprochen worden, und documentirten sich dieselben auch dies Mal der Art. Gleiches läßt sich von den übrigen Mitwirkenden sagen.

Am 19. December gab der Chorgesangverein „Siona" unter Leitung des Hrn. Böhme eine Weihnachtsaufführung, welche Compositionen kirchlichen Charakters von Seb. Bach, Mendelssohn, Hauptmann, Händel, Prätorius, Gade und Reissiger in guter Ausführung brachte.

Ueber den Tod des Chordirector Fischer berichteten Sie schon. Das Hoftheater verliert in ihm eine tüchtige Kraft.

Frl. Alvsleben verläßt mit Anfang April leider die Hofbühne, um ein Engagement am Münchener Hoftheater anzutreten. Die junge Dame ist ein vielversprechendes Gesangstalent, welches hier, durch die Verhältnisse bedingt, leider nur seltener passend verwendet werden konnte. Wir gratuliren München zu dieser Acquisition. Frl. Hänisch vom Hoftheater zu Braunschweig ist an Stelle der Frl. Alvsleben für die hiesige Bühne engagirt. L. S.

Chemnitz.

Wenn wir bei der Fortsetzung unserer Berichte einen Blick auf die Entwickelung unseres musikalischen Lebens werfen, so müssen wir mit Befriedigung constatiren, daß dasselbe seit dem Auftreten der beiden HH. Mannsfeldt und Schneider mit jeder Concertsaison ein immer regeres wird. Die wachsende Theilnahme des Publicums an guten Concerten ist ein erfreulicher Beweis des mehr und mehr sich hebenden guten Geschmackes und dafür, daß der Sinn für die Kunst nicht völlig im Materialismus aufgeht, wie öfters von Chemnitz behauptet wird.

Der Zeitfolge nach haben wir zunächst eine zur Eröffnung der Saison von dem hier lebenden Pianisten Hrn. Arthur Hensel am 9. October gegebene Soirée musicale zu erwähnen, in welcher der Concertgeber Beethoven's Dmoll-Sonate, Gavotte von Bach, Nocturne von Chopin und zwei Walzer von Raff und Liszt zum Besten gab. Hensel's Spiel zeichnete sich, wie immer, durch eine respectable technische Rapidität aus, die ihm auch Bravourcompositionen, wie die oben genannten Walzer, am Besten gelingen läßt. Seine Richtung ist indessen eine zu virtuosenhaft einseitige, und es mangelt seinen Vorträgen an geistiger Belebtheit. Von dem Ernste der Beethoven'schen Sonate schien der Spieler wenig durchdrungen, der Non-

chalance nach zu urtheilen, mit welcher er dieselbe behandelte. Möge der junge Mann, dessen Talent wir gern anerkennen, bestrebt sein, durch weiteres Studium das Errungene als eine Grundlage zu seiner allgemeineren Ausbildung zu benutzen. — In der hier einheimischen Sängerin Frau Meyerhoff, die den Concertgeber mit einer Arie von Mozart, einem Liede von Mendelssohn und einem Liede von Arthur Hensel unterstützte, lernten wir eine gute Kraft kennen, zu der wir uns Glück zu wünschen haben. Ihre Leistungen waren von einem Gehalte, wie man sie von Dilettanten nicht oft hört.

Im diesjährigen Concert für den Orchesterpensionsfonds am 6. November unter Mannsfeldt's Direction wurden die Orchesterwerke bis auf einige unerhebliche Mängel vortrefflich executirt und ernteten lebhaften Beifall. Frl. Rottmeyer, Mitglied unserer Bühne, sang zwei Arien von Weber und Mozart und erzielte durch geschmackvollen Vortrag, sowie durch ihre wohlgebildete, wenn auch kleine Stimme einen sehr günstigen Erfolg.

Die „Singakademie" geht, ungeachtet mancherlei natürlicher und gemachter Hindernisse, in ihrer verdienstlichen öffentlichen Wirksamkeit unter Schneider's Leitung stetig vorwärts. Das erste der drei für diesen Winter angekündigten Concerte bot am 13. November Fr. Schneider's „Weltgericht". Die Aufführung war eine in jeder Beziehung wohlgelungene und eine Frucht der sorgfältigsten Vorbereitung.

Einen nicht minder genußreichen Abend gewährte das unter des wackeren Mannsfeldt Leitung stattgehabte erste Abonnementconcert des Stadtorchesters. An Orchesterwerken brachte dasselbe: Ouverture zu „Maria Stuart" von Bierling, Reitermarsch von Schubert, für Orchester arrangirt von Liszt, und die Cmoll-Symphonie von Spohr, welche letztere wir als die vorzüglichste Leistung des Abends hervorheben müssen. Zugleich hatten wir das Vergnügen, einen der bedeutendsten Geiger der Gegenwart in Hrn. F. Laub kennen zu lernen. Seine infallible Technik sowol, als sein runder, gesangvoller Ton erregten allgemeine Bewunderung, so daß dem von ihm vorgetragenen Beethoven'schen Violinconcert stürmischer Hervorruf folgte. Außerdem hörten wir noch die Ernst'sche Elegie und zum Schluß eine Polonaise eigener Composition, deren musikalischer Werth uns indessen von keinem besonderen Belange erschien.

Je mehr es zu beklagen ist, daß die Kammermusik hier zur Zeit noch keine Pflege findet und wegen der obwaltenden Verhältnisse durch einheimische Kräfte keine Vertretung finden kann, um so freudiger haben wir den Besuch begrüßt, den uns die Gebr. Müller aus Meiningen abstatteten. Das nicht zahlreiche, aber gewählte Publicum lauschte den meisterhaften Productionen der Künstler mit lautloser Stille und gab seine Freude fast nach jedem Satze durch stürmischen Beifall zu erkennen.

Weiter haben wir von einem Concerte der HH. Jaell und Laub zu berichten, welches beide gemeinschaftlich am 17. November gaben und das ungewöhnlich zahlreich besucht war. Beide Künstler glänzten durch ihre allbekannten Vorzüge. Bedauerlich war uns nur die zu Tage tretende, allzu geschäftsmäßige Eile, mit welcher das Programm behandelt wurde. Nicht nur die Tempi fast aller Piécen waren auffallend pressirt, sondern es wurden auch die beiden Werke von Beethoven und Mendelssohn um ihre ersten Sätze beschnitten, während es doch gerade diese Werke waren, welche vollständig von so ausgezeichneten Künstlern zu hören wir gerechten Anspruch hatten, da das Programm sie vollständig versprach. Waren die Concertgeber wirklich zu Abkürzungen gedrängt, so hätten wir viel lieber eines der Virtuosenstücke, oder die nachträglich eingeschalteten, von einer jetzt hier lebenden Gesanglehrerin, Frau Kohlmann-Beistein, vorgetragenen Gesangstücke vermißt. Unser Publicum steht nicht mehr auf der Stufe der Gutmüthigkeit und Bescheidenheit, derartige Willkürlichkeiten ungerügt hinzunehmen.

Wir gedenken ferner eines Violinisten Hrn. Oertling aus Berlin, welcher sich zuerst in einem Mannsfeldt'schen Symphonieconcerte am 17. October und dann im Theater hören ließ. Er spielte im ersteren Gesangsscene von Spohr und Phantasie-Caprice von Vieuxtemps, und im Theater Violinconcert von Mendelssohn und eine eigene Composition mit Pianofortebegleitung des Hrn. R. Hensel. Reichen auch seine Leistungen nicht an die eines Laub, so war sein Spiel doch durch Sauberkeit und solide Fertigkeit ausgezeichnet und wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

Inmitten der vorstehend besprochenen, vielfachen und sich drängenden musikalischen Genüsse konnte der hier als Clavierspieler zuerst im Theater und dann in einem eigenen Concerte auftretende Pianist Hr. Emil Dittrich aus Dresden, trotz seines wohlgeschulten und anerkennenswerthen Spieles, keine pecuniären Erfolge erzielen. Bei dem letzteren Concerte producirte sich zugleich der Vater des jungen Mannes, der kaiserl. russische Kammermusikus Hr. Ernst Dittrich, als Flötist und Frl. Lilli Greil aus Dresden als Sängerin.

Die Symphonieconcerte des Stadtorchesters behaupten auch dieses Jahr wieder unter den musikalischen Leistungen eine achtungswerthe Stellung. Leider werden diese Concerte noch immer durch sinnliche Nebengenüsse, wie sie in den gewöhnlichen Unterhaltungsconcerten üblich sind, profanirt.

Das vom hiesigen pädagogischen Vereine veranstaltete Concert zum Besten des sächsischen Pestalozzivereins war seines guten Zweckes halber, der durch reichliche Einnahme vollständig erreicht wurde, zu loben.

Daß unser Stadtorchester sich vom „Musikvereine" getrennt, theilten wir Ihnen schon mit. Derselbe hat sich aber trotzdem nicht abhalten lassen, eine größere Musikaufführung zur Feier seines 25jährigen Bestehens am 17. November zu veranstalten, und hatte hierzu außer einigen hiesigen Militairmusikern noch einen Theil des Stadtmusikcorps aus Mittweida requirirt. Zur Aufführung kamen: Symphonie Cdur von Schumann; „Gretchen", Andante aus der Faust-Symphonie von Liszt; Chor aus „Lohengrin" von Wagner und Weinchor aus den „Jahreszeiten" von Haydn. Die letzten beiden Sätze wurden von dem aus dem Vereine hervorgegangenen Sängerchore, welchen mehrere anderweite hiesige Kräfte unterstützten, ausgeführt. Die Aufführung selbst soll unter der Leitung des Hrn. Werterhan, den Umständen angemessen, ganz zufriedenstellend gewesen sein. Wir selbst fanden keine Gelegenheit, dem Concerte beizuwohnen, da dasselbe keinen öffentlichen Charakter trug und der Zutritt nur durch Einführung von Vereinsmitgliedern gestattet war; auch fand an demselben Tage das Laub-Jaell'sche Concert statt. b.

Oldenburg.

„Gideon", Oratorium von Meinardus. Nachdem im Sommer, wo alle öffentlichen Concertinstitute ruheten, von einer Privatgesellschaft eine Messe des Ref. für Frauenchor und Orgel vor eingeladenen Zuhörern zur Aufführung gekommen war, begannen die Proben zu den regelmäßigen Winterconcerten, worüber später summarisch berichtet werden wird. Für jetzt begnügen wir uns, auf ein neues Werk, welches zum ersten Male unter Leitung des Componisten aufgeführt wurde, aufmerksam zu machen. Es betrifft das Oratorium „Gideon" von L. Meinardus. Daß immer noch Componisten auftauchen, welche sich an die Composition eines Oratoriums, einer scheinbar so undankbaren Arbeit, wagen, muß um so auffallender erscheinen, als die meisten jüngeren Werke der Art todtgebornen Kindern zu vergleichen sind. Einestheils muß ein besonderer Reiz für den begabten und weiterstrebenden Componisten in solcher Arbeit liegen, anderntheils muß ein besonderes Bedürfniß dazu auffordern. Und so ist es in der That. Keine dankbarere Aufgabe kann es für den Componisten geben, als einen glücklich zusammengestellten Oratorientext zu bearbeiten. In epischer Breite, in dramatischer Lebendigkeit und mit lyrischem Schwunge vermag der Oratoriencomponist seinen Pegasus herumzutummeln, jedes Tonzeug ist ihm dienstbar, jede Kunstform unterwirft sich seiner Feder; dabei ist ihm Gelegenheit geboten, die höchsten Ideen zur Aussprache zu bringen, und das Alles unbeschränkt durch Aeußerlichkeiten, die der Opercomponist zu berücksichtigen hat, so daß jener frei dem Fluge seines Genius zu folgen vermag. Aber auch dem Publicum ist es Bedürfniß, von Zeit zu Zeit an der reinen, keuschen, dabei dramatisch-lebendigen Oratorienmusik sich zu erheben, und den Gesangvereinen kann zur Uebung nichts Besseres geboten werden, als ein gutes Oratorium, da die Chöre in demselben in der Regel die Grundpfeiler sind, um welche sich die Ensemble- und Solosätze ranken.

So ist auch der „Gideon" aus innerem Drange, wie der „Petrus" desselben Componisten, hervorgegangen und vom hiesigen Publicum mit allgemeiner Theilnahme entgegengenommen worden. Schon die Zusammenstellung des Textes nach Bibelworten war so glücklich getroffen, daß dem Componisten ein reichlicher Stoff zur Aussprache der verschiedenartigsten Stimmungen und zur Entwickelung interessanter dramatischer Charaktere sich darbot; aber auch die musikalische Ausbeutung dieses Textes beweist, daß der Componist auf dem Höhepuncte seiner Zeit stehe, daß er bei vollständiger Beherrschung der überlieferten Kunstformen aus dem frisch sprudelnden Borne der musikalischen Gegenwart geschöpft habe. So finden wir in dem Werke eine Fülle von ansprechenden, charakteristischen Motiven, deren ungezwungene und dabei bis ins kleinste Detail hinab reiche Entwickelung dem architektonischen Baue Mannigfaltigkeit und Einheit in überraschender Weise gewährt; wir finden kühne, freie, wirksame harmonische Wendungen, ohne daß sich darin ein ängstliches Suchen, ein Haschen nach Effect of-

senbart; es tritt uns ein lebendiger, rhythmischer Wechsel entgegen, welcher der jedesmaligen Situation angemessen ist, ohne eine gewisse Unruhe zu verrathen; dabei klingt Alles frisch, gesund und nicht selten neu. Was die Durchführung der strengeren Formen anbetrifft, so zeigt sich überall eine solche Gewandtheit, daß durchweg lebensfrische Blüthen daraus hervorgehen. Namentlich gilt dies von den Chören: „Herr, der du tilgst die Missethat" — „Groß sind des Allmächtigen Wunder" — „Der neue Tag erscheint" — „Singet dem Herrn" — „Die da hoffen" und von dem reizenden Duett in streng canonischer Form „Wir gingen in der Frühe"; weniger hat uns der Schlußchor zugesagt, dessen Hauptmotiv nicht bedeutend genug ist, um dem Ganzen einen würdigen Abschluß zu gewähren. Dagegen zeichnen sich wiederum die höchst dankbaren Solopartien des Gideon, Eliaser und Joas, insbesondere die letzte Cavatine „Der Herr, der Gott unsrer Väter", sehr vortheilhaft aus. Der Eindruck des ganzen Werkes ist ein höchst lebendiger und anregender, wozu auch die gewandte und maßvolle Behandlung des Orchesters nicht wenig beiträgt. — Die glänzende Aufnahme, welche der „Gideon" sich hier errang, bürgt dafür, daß das Werk sich weitere Bahn brechen werde. Der Componist aber wurde für dieses Werk noch insbesondere dadurch ausgezeichnet, daß ihm von Sr. königl. Hoheit dem Großherzoge der Ehrentitel „Musikdirector" verliehen wurde. Die Aufführung des Oratoriums, welches mit vieler Liebe und Hingebung vom Hofcapell-M. A. Dietrich einstudirt war, kann im Ganzen um so mehr als eine gelungene bezeichnet werden, als die Unbekanntschaft mit dem Componisten als Dirigenten, der nur eine Hauptprobe abhalten konnte, leicht zu Mißverständnissen hätte führen können. Die Sopransoli trug Frau Concert-M. Engel mit Verständniß und Innigkeit vor, als sehr tüchtigen Baß lernten wir Hrn. Blatzacher aus Hannover kennen; die übrigen Soli waren von kunstgebildeten Dilettanten freundlichst übernommen worden.

H. Sattler.

Stuttgart.

Auch über das hiesige musikalische Leben läßt sich dies Mal Manches berichten, was von löblichem Streben nach Fortschritt, sowie von der wachsenden Bedeutung des hiesigen Kunstlebens für Süddeutschland Zeugniß giebt. Die vornehmste Stelle nehmen die Abonnementconcerte der königl. Hofcapelle ein, in deren erstem Schumann's „Ouverture, Scherzo und Finale" als Novität erschien und Concert-M. Singer das Mendelssohn'sche Violinconcert mit einer künstlerischen Weihe und einer Virtuosität spielte, die in unserer Erinnerung als heller Fixstern glänzt, während soeben Sivori's blendendes Spiel wie ein Meteor an unserem Kunsthimmel vorüberzog.

Ferner sind vor Allem die von den HH. Pruckner, Singer und Goltermann veranstalteten Soiréen für Kammermusik hervorzuheben, in denen erster die Trios in Bdur von A. Rubinstein und Fr. Schubert, sowie die Beethoven'sche Violoncellsonate in As dur zur Aufführung kamen. Pruckner könnte unter Liszt's übrigen Schülern der Classiker heißen, da er in Solidität, Reinheit und Sicherheit des Spieles das Höchste leistet. Diese Soiréen waren bereits im vorigen Winter das Stelldichein der gewähltesten Gesellschaft und fesseln auch jetzt wieder alle Diejenigen, welche sich für seltener gehörte oder neuere Producte deutscher Kammermusik interessiren.

Ihnen schließen sich rühmlichst an die Quartettsoiréen der HH. Singer, Barnbeck, Debuysère und Goltermann, in denen ebenfalls ältere und neuere Meisterwerke in ausgezeichneter Weise zur Aufführung kommen.

Daneben pflegt der Verein für classische Kirchenmusik unter Dr. Faißt's langbewährter Leitung die ältere geistliche Tonkunst mit bestem Erfolge.

Für Ausführung neuerer weltlicher Vocalwerke besteht seit Neujahr 1862 unter Lndw. Stark's Direction ein eigener Singverein, dessen Programme Vieles von Fr. Schubert, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Cherubini, Hauptmann, Lachner, Rob. Franz ꝛc. aufweisen, und der bereits gegen 200 Mitglieder aus den besten Ständen zählt.

Auch im hiesigen, ungemein zahlreich besuchten Conservatorium findet, neben den als Unterrichtsbasis stets gepflegten Werken der Altmeister, die romantische und neudeutsche Richtung ihre gebührende Berücksichtigung, wie die Freitagsprogramme beweisen, welche in Clavier- und Gesang neben Classischem und Instructivem stets Neues und Interessantes zu bieten suchen.

l.

Gotha.

Wäre nicht bei uns ein reges musikalisches Leben in privaten Kreisen, so würde hier in der ersten Hälfte der Wintersaison ein ziemliches Fasten eintreten, da die herzogliche Oper erst mit dem neuen Jahre in unsere Stadt übersiedelt. Während man anderwärts namentlich der ernsteren Musik eine bleibende Stätte zu bereiten sucht, will man auch bei uns löblicher Weise nicht zurückbleiben. Von diesem sehr achtungswerthen Streben geben die vom Stadtcantor Hellmann ins Leben gerufenen Abonnementconcerte in der St. Augustinerkirche erfreuliche Kunde. Im ersten derselben kamen zur Aufführung: Fuge von Bach (Organist Kirsten), Phantasie für die Orgel über die Hymne von E. H. z. S. von H. Bönicke — ein ziemlich unbedeutendes Werk, das indessen von Hrn. Hellmann zu einiger Geltung gebracht wurde. Stadtmusik-Dir. Harras führte das Adagio religioso für Violine und Orgel (Hellmann) von J. J. Bott recht gelungen aus. Die Gesangvorträge: Compositionen von Mendelssohn, Hauptmann, Möhring, Mozart, Strabella (Hr. Hellmann) und Schulze befriedigten in jeder Weise.

Die zweite Aufführung hatte folgendes Programm: Fuge von Chr. Bach und Variationen von Kirsten, Choral nach Graun, Motette von J. Haydn, Bittgesang von Hauptmann, zwei Motetten von Möhring; sodann: Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" von Händel und „Höre Israel" aus „Elias" von Mendelssohn (gesungen von Frl. Ketschau aus Erfurt), und „Sei stille dem Herrn" von Mendelssohn (gesungen von Frau Oberbeck-Achten).

In der dritten Aufführung hatte die Orgelvorträge: Phantasie und Fuge von S. Bach und Orgelsonate in Bdur (Nr. 4) von Mendelssohn, Organist Gottschalg aus Tiefurth übernommen. Von den chorischen Leistungen nennen wir: „Wachet auf, ruft uns die Stimme", „Resonet in laudibus" (aus dem 14. Jahrhundert), „Salvum fac regem" von C. Löwe, die Motette „Hoch thut euch auf" von Fr. Hellmann (eine recht gelungene Arbeit des wackeren Dirigenten) und „Geistliches Abendlied" von C. Reinecke. Der Sologesang war in vorzüglicher Weise vertreten durch Frau Oberbeck-Achten („O du, der Wonne verkündet in Zion" aus dem „Messias" von Händel und „Mühvoll komm ich und beladen" von G. Flügel).

γ.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Der frühere Hofopernsänger Weixlstorfer hat sich als Gesanglehrer in Dresden niedergelassen. — Daselbst wird auch demnächst eine Pianistin Frl. Alfonsine v. Weiß concertiren. — Am 2. Januar waren es 25 Jahre, daß Tichatschek sein dortiges Engagement antrat, und am 16. sang er seine erste Antrittsrolle. Wie man hört, sollen an diesem Tage dem Künstler wohlverdiente Ovationen dargebracht werden.

Musikfeste, Aufführungen.

— In dem regelmäßig am Neujahrstage stattfindenden Hofconcerte zu Weimar kam dies Mal u. A. Wagner's Vorspiel zu den „Meistersingern von Nürnberg" mit zur Aufführung; die Solisten waren Frau Jachmann-Wagner und Camillo Sivori. — Am 19. d. Mts. veranstaltet H. v. Bülow daselbst zum Besten der Schillerstiftung ein Concert, welches ein Prolog von Gutzkow eröffnen und auch eine Ouverture von C. Lassen enthalten wird.

— Das sechste „Museums-Concert" in Frankfurt a. M. brachte als Novität Gade's Ouverture zu „Hamlet", das letzte Concert der „Akademie" zu München zwei neue Lieder von Franz Lachner. In demselben trat auch Aug. Kömpel aus Hannover auf, der, wie man hört, zum Nachfolger Lauterbach's, dessen Stelle bisher noch unbesetzt war, bestimmt ist.

— Am 5. d. Mts. fand in der Kirche „Notre Dame" zu Paris eine Aufführung des Mozart'schen „Requiems" statt.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Das Hamburger Stadttheater gab in jüngster Zeit mit günstigem Erfolge an zwei Abenden L. Schubert's komische Oper „Die Rosenmädchen".

— Ueber die Aufnahme der am 27. v. Mts. in Prag zum ersten Male aufgeführten Oper „Concino Concini" des Wiener Componisten Thomas Loewe schreibt man uns, daß derselbe nach mehreren Recitativen lebhaft gerufen wurde. Seine Begabung für die dramatische Composition soll keine gewöhnliche sein und das Werk auf gründliche Studien des Autors schließen lassen.

— Einen Tag vor der Mainzer Aufführung, am 25. December, ging Félicien David's „Lalla Rookh" am Coburger Hoftheater in Scene.

— Bei der zweiten Aufführung der „Servante maitresse" in Brüssel wurde dieselbe sehr beifällig aufgenommen, so daß man am Schlusse sämmtliche Mitwirkende hervorrief. An demselben Abende kam der „Kabi" von Ambr. Thomas wieder auf das Repertoire. Auch den „Freischütz" bereitet das Théâtre royal vor.

Todesfälle.

— Wir haben den Verlust eines lieben und werthen Mitarbeiters zu beklagen; am 25. December starb zu Berlin, erst 40 Jahre alt, Dr. Adolf Kullak.

Leipziger Fremdenliste.

— In den letztvergangenen Wochen besuchten uns die HH. Fr. Baumfelder aus Dresden, Jul. Handrock aus Halle, Concert-M. Müller aus Meiningen, Musikdirectoren Noch aus Warschau, Schliebner aus Berlin, Seiffert aus Schulpforta und Musiklehrer Tablin aus Manchester.

Vermischtes.

— Das Programm des „zweiten Abends für ältere und neuere Claviermusik" von H. v. Bülow zu Leipzig am 10. Januar ist folgendes: Große Suite (Dmoll, Op. 91) von Joachim Raff; La Legerezza und Il Capriccio aus Op. 51 von Moscheles, Spinnlied aus Wagner's „Fliegendem Holländer" und Valse-Impromptu von Liszt; Phantasie Nr. 3 Cmoll (seiner Frau gewidmet) von Mozart; Sonate (Op. 110, As) von Beethoven; Don Juan-Phantasie von Liszt. — Concertflügel vom königl. Hoflieferanten Hrn. Carl Bechstein in Berlin. — Abonnementcarten für die zweite und dritte Soirée à 1½ Thlr., Einzelbillets à 1 Thlr. sind in den Musikhandlungen der HH. Fr. Kistner und C. F. Kahnt zu haben.

— Mehrere Zeitungen berichteten neuerdings, daß man in Dresden mit dem Plane umgehe, das dortige Hoftheater in ein Landestheater zu verwandeln und dieses Project der nächsten Ständeversammlung vorzulegen. Vorschläge zu einer solchen Organisation der Dresdner und Leipziger Bühnen machte bekanntlich bereits einmal Rich. Wagner.

— Im Pleyel-Wolff'schen Concertsaale zu Paris hat sich kürzlich eine Componisten-Gesellschaft constituirt; die erste Versammlung besuchten 70 Tonsetzer.

— Auf der Londoner Ausstellung war eine Trommel ausgestellt, die vorschriftsmäßig mit Blechbeschlag und Fell versehen, aber schlauer Weise so eingerichtet ist, daß sie keinen Laut von sich giebt, wenn sie geschlagen wird. Es läßt sich nämlich eine dicke Scheibe Kautschuk von innen hinauf bis an das Fell schrauben, wodurch der Ton abgesperrt wird. Diese lautlose Trommel ist zum Einüben der jungen Tambours bestimmt. Sie besitzt Alles, was der angehende Trommelvirtuose braucht, nur ist sie bescheiden verschwiegen, zum Besten der Umgebung. Mehrere hundert Stück dieser Gattung Trommeln sollen für englische, belgische, französische und österreichische Casernen angeschafft worden sein.

Briefkasten.

H. P. Wir sehen Ihrer in Aussicht gestellten Besprechung mit Vergnügen entgegen.

Literarische Anzeigen.

In meinem Verlage sind soeben erschienen:

Eschmann, J. C., Musikalisches Jugend-Brevier. Eine Anthologie von 270 Tonstücken aus den Werken von Jos. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven etc. und aus dem deutschen Volksliederschatz für das Pianoforte zu zwei und vier Händen bearbeitet und in fortschreitender Stufenfolge geordnet.

Erste Abtheilung: 50 deutsche Volks-Kinderlieder. Op. 40, Heft I. 20 Ngr.

Zweite Abtheilung: Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald. Vierhändig. Op. 41, Heft I. 25 Ngr.

Weissenborn, E., Op. 24. Scheiden. Walzer für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt. 17½ Ngr.

———, Op. 37. Rheinlieder. Walzer für das Pianoforte. 12½ Ngr.

Cassel, im Januar 1863. **Carl Luckhardt.**

Pianinos.

Die

Pianoforte-Fabrik von Jul. Feurich

in Leipzig, Weststrasse No. 51,

empfiehlt als ihr Hauptfabrikat **Pianinos** in geradsaitiger, halbschrägsaitiger und ganzschrägsaitiger Construction, mit leichter und präciser Spielart, elegantem Aeussern, stets das Neueste, und stellt bei mehrjähriger Garantie die solidesten Preise.

Ein Geiger,

der längere Zeit bei einem grösseren Stadttheater als Concertmeister fungirte, sucht eine ähnliche Stellung. Adressen unter der Chiffre F. W. nimmt die Musikalienhandlung von **C. F. Kahnt** in Leipzig entgegen.

Wichtige Neuigkeit für Clavierlehrer.

In meinem Verlage ist erschienen:

Führer

auf dem Felde der

Clavierunterrichtsliteratur

nebst

allgemeinen und besonderen Bemerkungen

von

Julius Knorr.

Preis 10 Ngr.

Leipzig. **C. F. KAHNT.**

In demselben Verlage ist erschienen:

Schule der Mechanik.

Ausführliche

Clavier-Methode

in zwei Theilen.

von

Julius Knorr.

Zweiter Theil:

Schule der Mechanik.

Preis 1 Thlr. 24 Ngr.

Der erste Theil = Methode = Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

Schule der Mechanik.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 16. Januar 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 3.
Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Kritik. Von F. Brendel (Fortsetzung). — Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Rußlands an derselben. Von Alexander Serof (Fortsetzung). — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Breslau, Naumburg a. S.). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Anzeigen.

Die Kritik.

Von

F. Brendel.

II.

Die bezeichnete Umgestaltung auf dem Gebiete der Kritik blieb indeß nicht allein auf die Künstler und die Kunstblätter beschränkt. Mit der enormen Steigerung jeglichen Verkehres in neuerer Zeit, mit der Entstehung neuer Zeitungen und der Vergrößerung vorhandener wurde die Tonkunst nach und nach integrirender Bestandtheil der Tagesliteratur, und die Besprechung der hervorragendsten Erscheinungen derselben für das große Publicum ein Bedürfniß. Die Feuilletons der politischen und belletristischen Blätter bemächtigten sich der künstlerischen Angelegenheiten, und Literaten und Journalisten übernahmen die Referate über Musik. Auf diese Weise aber ist noch ein neues und fremdartiges Element in den Entwickelungsproceß gekommen. Erst neuerdings wurde diese Wendung mehrfach zum Gegenstande der Mittheilung in d. Bl. gemacht und dabei nicht unterlassen, auf das höchst Verderbliche darin, die zahllosen Gebrechen und Mängel, welche dieselbe im Gefolge gehabt hat, die Blicke zu lenken.

Allerdings ist nicht in Abrede zu stellen, daß die politischen und belletristischen Zeitungen zugleich das große Verdienst gehabt haben, Interesse für Kunst und Künstler in Kreisen zu verbreiten, die vor mehreren Decennien noch keine Notiz davon nahmen; aber auch eine solche Unmasse von Unrichtigkeiten und Irrthümern ist auf diese Weise in Umlauf gekommen, daß die fortlaufende Berichtigung derselben fast zur Unmöglichkeit geworden ist. Die Literaten waren natürlich nicht ausreichend mit dem Gegenstande vertraut, und so erklärt sich die bezeichnete Erscheinung ganz einfach schon aus Unkenntniß, ohne daß man nöthig hätte, nach Ursachen anderer Art zu forschen. Bei der Unsumme von einander abschreibenden und nachdruckenden Zeitungen, wurde neulich in Gutzkow's „Unterhaltungen" bemerkt, setze sich Manches fest, was nur mit der größten Schwierigkeit wieder auszurotten sei. Unsinn, du siegst, sei man genöthigt auszurufen, oder, mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens, und müsse sich mit Resignation in das Unvermeidliche ergeben. Selten sind der Kunstentwickelung trivialere Mißverständnisse entgegengebracht worden, selten ist man unvorbereiteter herangetreten, und hat über Dinge abgesprochen, von deren innerem Wesen man keine Ahnung hatte. Dahin gehört z. B. die Vertheidigung der alten Arienform, welche — von Belletristen übernommen wurde. Man hatte, wie es im Sprüchworte heißt, läuten gehört, wußte aber nicht, wo die Glocken hängen. Der Kampf galt einer Form ohne psychologische Wahrheit, galt der leeren Phrase, welche der Form zu Liebe gedrechselt wurde, galt dem Unsinn einer Vermischung der Style in der Behandlung der Singstimme, der zufolge Coloraturen eingefügt wurden, wo sie dem Charakter des Ganzen nach gar nicht hingehörten. Das hatten nur die Wenigsten verstanden, und so ging, was gemeint war, weit über den Horizont Derer, welche darüber öffentlich zu sprechen sich berufen fühlten. Welche Verkehrtheiten sind ferner ausgeheckt worden in Bezug auf das Verhältniß von Inspiration und Reflexion, naiver Unmittelbarkeit und Bewußtsein beim künstlerischen Schaffen. Gewisse Leute meinen noch immer, große Künstler erhielten ihre Eingebungen im Schlafe, wie man das seiner Zeit von Mozart glaubte. Sie wissen nicht, daß jedes Neue Anfangs als der Reflexion überwiegend angehörig erscheint — man fand auch Mozart geschraubt, gesucht —, daß man die Unmittelbarkeit darin erst dann entdeckt, wenn die Empfindung, welche zu Grunde liegt, sich weiter verbreitet hat und zum Gemeingut geworden ist. In noch höherem Grade muß es mit Unwillen erfüllen, wenn man fort und fort die absurdesten Trivialitäten, beliebte Gemeinplätze, wie z. B, über den Mißbrauch in den Mitteln der Tonkunst, Mangel an Melodie u. s. w. im Tone und mit der Miene tiefer Weisheit vortragen hört. Besonders freigebig war man mit Classification der Künstler und Einordnung derselben in die Reihen dieser oder jener Partei. Wenn vor einigen Jahren das Werk eines jungen Künstlers in Weimar zur Aufführung kam, so wurde derselbe sofort als Parteigänger bezeichnet, er mochte wollen oder nicht. Rubinstein u. A. mußte Anfangs diese Erfahrung machen. Weil von Einigen Berlioz mit Wagner und Liszt zusammengestellt wurde, mußte der Erstere so-

fort auch mit Bewußtsein und Absicht das Triumvirat bilden, und man war nicht wenig überrascht, als dieser sich dagegen erklärte. Man würde sich diese Enttäuschung haben ersparen können, wenn man nicht früher selbst erst diese Verbindung zusammenphantasirt hätte. Aehnlich erging es Dr. Ambros, als dieser mit dem ersten Bande seiner „Geschichte der Musik" hervortrat. Weil derselbe so freundlich war, meiner in der Vorrede mit einigen anerkennenden Worten zu gedenken, wurde er sofort auch zum Parteigenossen gestempelt. Das Ergötzlichste aber unter dieser Unsumme von Verkehrtheiten war, daß auch J. Brahms — der neudeutschen Schule beigeordnet wurde, weil einige Referenten mehrere seiner Werke unklar fanden, und die genannte Schule doch vorzugsweise das Privilegium der Unverständlichkeit, Unklarheit und Ueberschwänglichkeit besaß. Alles dies sind zwar an sich nur Dinge von geringerer Wichtigkeit, und es würde kaum der Mühe lohnen, sie anzuführen, wenn es sich nicht um einige Beispiele gehandelt hätte. Die Sache hat aber, wie schon erwähnt, auch noch eine andere Seite; denn das Durchdringen des Richtigen wird, wenn auch nicht verhindert, so doch zeitweilig erschwert in Folge der Verbreitung, welche solche Mittheilungen durch das kritiklose Abschreiben der Zeitungen von einander erhalten.

Es ist indeß die einfache Unkenntniß noch der günstigste Fall, den wir zur Erklärung der Irrthümer in der Tagespresse heranzuziehen haben. Tiefer liegende Ursachen machen dieselbe für eine gesunde Kunstentwickelung zu einem viel gefährlicheren Hinderniß.

Man würde sehr irren, wenn man meinen wollte, daß es einzig Kunstinteresse gewesen sei, welches die nicht musikalischen Blätter bestimmte, die Tonkunst in den Bereich ihrer Besprechungen zu ziehen. Dienen doch selbst musikalische Blätter öfter ganz unverhohlen außerkünstlerischen Zwecken und werden mit Opfern gehalten, um das kaufmännische Interesse großer Verlagshandlungen auf diese Weise zu unterstützen. So ist auch eine egoistische Ausbeutung der Zeitlage, jener in immer weiteren Kreisen sich verbreitenden Neigung für Musik, bei den großen politischen Blättern jedenfalls überwiegend maßgebend gewesen. Es lag im Interesse der Journale, die Kunst herbeizuziehen, um damit ihren Leserkreis außerordentlich zu erweitern. Dieses Motiv bestimmte auch die Stellung, welche jene Blätter der Tonkunst gegenüber einnahmen. Die Sache lag ihnen eigentlich streng genommen wenig am Herzen, und man brauchte es darum nicht allzu genau damit zu nehmen. So konnte es geschehen, daß einerseits Lobhudeleien, andrerseits Gehässigkeiten, je nach persönlicher Gunst oder Ungunst, überwiegend Raum gewannen. Aus Gefälligkeit, aus Gutmüthigkeit, einem Bekannten gegenüber, wurde das elendeste Zeug empfohlen, und ebenso, nur nach entgegengesetzter Seite hin, wurde die Presse gemißbraucht, wenn man Jemand Etwas am Zeuge flicken wollte. Leichtsinn und Gewissenlosigkeit füllten überwiegend die Spalten. Natürlich müssen in einer so bewegten, von den verschiedenartigsten Interessen durchkreuzten Zeit, wie die unsrige ist, ganz andere Mittel in Bewegung gesetzt werden, als noch zu Anfang dieses Jahrhunderts, um die Aufmerksamkeit des Publicums auf einen Gegenstand zu lenken, und solche Bemühungen sind demnach auch vor dem Richterstuhle der strengsten Moral zu rechtfertigen. Es ist aber ein Anderes, sich für das wirklich Gute zu verwenden, und mit Bewußtsein das Schlechte anzupreisen.

Endlich sind noch die Parteiungen des letzten Decenniums hinzugekommen, um dem Unfuge die Krone aufzusetzen. Auch jene zunächst gar nicht betheiligten Blätter ergriffen Partei, und man muß leider hinzufügen, oftmals aus ganz zufälligen Veranlassungen, je nachdem sie nämlich unter dem Einflusse dieses oder jenes Musikers standen, der gerade der einen oder anderen Richtung angehörte. Die Letzteren, bauend auf die Unkenntniß der Redactionen, benutzten die Gelegenheit, um die Lage der Dinge recht ins Grelle zu malen, und so noch die vielleicht schon vorhandene Abneigung zu steigern. Auf diese Weise konnte es geschehen, daß Journalisten die Pfeile verschießen mußten, welche die Musiker gespitzt hatten. Ich sage: zufällige und persönliche Motive bestimmten die Farbe eines Blattes. Es hätte sonst nicht geschehen können, daß man im schroffsten Widerspruche mit dem eigenen Princip des allgemeinen geistigen Fortschrittes auf künstlerischem Gebiete zugleich reactionär sein konnte, wie doch der Oeffentlichkeit dafür eine Menge von Beispielen vorliegen. Man besaß überhaupt noch nicht die rechte Einsicht in die wahre Beschaffenheit eines Feuilletons für Kunst, in die einzig entsprechende Aufgabe desselben. Auch vermied man zu sehr, wo die dringendste Veranlassung zur Berichtigung der gröbsten Unwahrheiten gegeben war, dieser wirklich Raum zu gewähren. Es liegt im Interesse der Blätter, sorgfältig darüber zu wachen, daß den Lesern kein Zweifel über die Richtigkeit ihrer Mittheilungen entsteht. So wurde die Sache einer egoistischen Politik zum Opfer gebracht, noch ganz abgesehen von jenen Fällen, wo die Redactionen, ohne irgend orientirt zu sein, mit Starrsinn an vorgefaßten Meinungen festhielten, jeder Belehrung unzugänglich, gerade als ob sie aufs Genaueste unterrichtet wären.

Unter solchen Umständen glaubten gewissenhafte Redactionen am Zweckmäßigsten zu handeln — gewissermaßen um mit der ganzen Angelegenheit ein für alle Mal sich abzufinden —, wenn sie Musikern vom Fach das Amt der Berichterstattung übertrügen. Aber damit beging man (in vielen Fällen wenigstens) den Hauptmißgriff. Die Redactionen waren der Ansicht, durch die Wahl von Musikern allen Anforderungen Genüge geleistet zu haben. Es entging jedoch ihrer Erwägung — weil überhaupt die erforderliche Einsicht dafür noch nicht vorhanden ist —, daß, was auf der einen Seite an gründlicher Sachkenntniß und ernsterem Interesse durch Herbeiziehung von Künstlern gewonnen wurde, auf der anderen — gerade herausgesagt — durch wissenschaftliche Unreife wieder verloren wurde. Das noch jetzt im großen Publicum weit verbreitete Vorurtheil, als ob es sich bei Beurtheilung eines Tonstückes lediglich um eine Prüfung nach technischen Regeln handle, als ob überhaupt die Musik vorzugsweise nur eine Sache der Technik sei, ganz abgesehen von einem allgemeinen geistigen Gehalt, ist hierbei von wesentlich bestimmendem Einfluß gewesen. Man hatte sich noch nicht darüber orientirt, daß die andere Seite, die Feststellung der allgemeinen Grundlagen für jedes Urtheil, die Fundamental-Erwägungen, möchte ich sagen, über die Stellung, welche die wahre Kritik den Erscheinungen gegenüber einzunehmen hat, eben so wie über die Modificationen in derselben nach der Natur und Aufgabe der verschiedenen Blätter eine gleiche Wichtigkeit beanspruchen müssen, und ohne dieselben trotz der besten musikalischen Einsicht nicht von der Stelle zu kommen ist. Alle in meinem ersten Artikel gerügten Mängel, an denen die Kritik der Musiker durchschnittlich zu leiden pflegt, kamen hier demnach aufs Neue zu Tage, und schadeten um so mehr, als das Terrain, auf welchem man sich bewegte, kein so entsprechendes war, wie in den musikalischen Blättern, nicht das den Künstlern speciell zugehörige.

Wir gelangen, indem ich diese Verhältnisse berühre, zu dem zweiten Hauptpuncte unserer gegenwärtigen Erörterung, und es kommt darauf an, noch nicht in Erwägung Gezogenes zum ersten Male einer eingehenderen Prüfung zu unterwerfen. Vielleicht, daß auf solche Weise doch Manches gebessert werden kann. In musikalischen Blättern nämlich bewegen sich die Künstler doch überhaupt in den Kreisen ihrer Kunstgenossen, und es kann daher eher Manches durchschlüpfen, was besser ganz unterdrückt worden wäre. Weil das Publicum hier ein bei Weitem orientirteres ist, weiß es sich die Dinge eher zurechtzulegen. Auch ist in musikalischen Blättern der Ort für tiefer eingehende, eine umfassendere Vorbildung voraussetzende Fragen. In den politischen und belletristischen Blättern dagegen tritt man einem wenig oder gar nicht orientirten Publicum gegenüber, und es ist der gröbste Mißgriff, hier auf principielle Unterschiede, welche nähere Vertrautheit bedingen, und noch dazu mehr nur voraussetzungsweise, einzugehen. Was würde man sagen, wenn in ähnlicher Weise wissenschaftliche, theologische, medicinische Fragen z. B. in derartigen Blättern zur Erörterung kommen sollten, ein Kampf der verschiedenen Systeme eröffnet würde. Man würde das einfach lächerlich finden. Auf musikalischem Gebiete geschah aber Derartiges, weil man sich noch gar nicht darüber klar geworden war, daß solche Dinge gar nicht vor das große Publicum gehören. Die Musiker brachten ihre Privatstreitigkeiten, ihre Privatzänkereien, ihre Parteiungen vor das große Publicum, und es war natürlich, daß dies, gänzlich unvorbereitet, verdutzt darein schaute und nicht wußte, was es denken sollte. Hierzu kam, daß die Künstler hier auf einem Terrain, in einer Sphäre sich bewegten, in der sie durchaus nicht heimisch waren. Auf den offenen Markt der großen politischen Blätter hinausgeführt, mangelte ihnen die nöthige Uebung und Erfahrung, welche dazu gehört, der Gesammtmasse des Publicums gegenüber zu sprechen. Von ihren höchst particulären, subjectiven Voraussetzungen ausgehend, besaßen sie nicht den freien, parteilosen Standpunct, der hier der einzig richtige ist. Es ist eine durchaus falsche Ansicht, hervorgegangen aus Unkenniß mit den musikalischen Verhältnissen, wenn man meint, daß in nicht musikalischen Blättern Parteiungen am Orte seien, daß die Presse sich wechselseitig corrigiren, durch ihre Controverse die Wahrheit schließlich zur Geltung bringen müsse, in ähnlicher Weise wie auf dem Gebiete des Staates und der Kirche. Man übersieht dabei, daß man es in dem eben angeführten Falle mit mächtigen, fest herausgearbeiteten Gestaltungen zu thun hat, mit jenen großen Formen, in denen das Leben der Gesammtheit sich zu bewegen hat, und die darum auch jedem Einzelnen mit so zwingender Gewalt nahe treten, daß er sich einer Theilnahme und näheren Orientirung gar nicht entziehen kann. Auf dem Gebiete der Kunst ist noch Alles viel zu schwankend, viel zu unentwickelt, als daß hier eine vor dem großen Publicum geführte Debatte schon am Orte wäre. Hier ist allein eine streng aufrecht zu erhaltende Autorität das Ersprießliche, wie im Staatsleben zu jenen Zeiten, wo noch patriarchalische Regierungsformen der Bildungsstufe der Völker entsprechen. Indem man das große Publicum zur Mitbetheiligung an einem Schauspiele einlud, für das es noch gar kein Verständniß besaß, hat man der Absprecherei und Vielwisserei, dem Dünkel und der Unzufriedenheit den mächtigsten Vorschub geleistet, und die Künstler haben auf solche Weise ihrer Kunst unendlich geschadet. Wo erst ein Publicum heranzubilden war, zog man sich in demselben bereits in unüberlegtester Weise Richter herbei, die sich in ihrer Stellung so sehr gefallen, daß sie um keinen Preis dieselbe wieder aufzugeben geneigt sind.

Was könnten jene Blätter heißen, wenn die Aufgabe darin richtig angefaßt würde!

Die Fachblätter dringen nicht in dem Grade, als es wünschenswerth ist, in das große Publicum. Ihre Wirksamkeit ist eine sichere, aber langsamere, weil mehr mittelbare. Zunächst bestimmt für Künstler und speciellere Kunstfreunde, werden sie auch nur vorzugsweise von diesen gelesen. In Deutschland geht nun zwar das Urtheil nur von diesen aus, wird nur durch die zunächst Betheiligten, die Kenner, mögen sie diesem oder jenem Berufe angehören, endgültig festgestellt. Was aus anderen Quellen stammt, geht eben so schnell und spurlos vorüber, als es gekommen ist. Aber es bedarf einer längeren Zeit und vielfacher Umwege, bevor ein solches Urtheil in die Massen dringt, und bis dahin ist dem Wirrwarr der Meinungen Thor und Thür geöffnet. Es fehlt sonach auf speciell künstlerischem Gebiete an der Möglichkeit einer directen Einwirkung auf das große Publicum. Eine solche ist nur in den politischen Journalen dargebotten, und diese wären daher auch die geeigneten Organe, die große Menge nach und nach heranzubilden, und die Kunstblätter in ihrer Wirksamkeit zu unterstützen, wenn die Berichterstattung dafür überall in den rechten Händen sich befände, und die Aufgabe richtig angefaßt würde. Jetzt dagegen werden ganz unzweifelhaft nützliche, auf das Beste der Kunst gerichtete Bestrebungen dadurch nur gehemmt, und während wir uns bemühen, zur Klarheit durchzudringen, sorgen jene immer wieder für die erforderlich scheinende Confusion. Das ist das Grundübel unserer Zeit, und so lange hier nicht ein Umschwung zum Besseren eingetreten ist, kann auch von einer Heranbildung der Nation im Großen und Ganzen zu einer würdigeren Stellung der Kunst gegenüber nicht die Rede sein.

Wie ferner die Dinge gegenwärtig stehen, ist es unerläßlich, daß das Publicum über manche praktische Verhältnisse Aufklärung erhalte. Es wäre eine vortreffliche Aufgabe für die Tagespresse, wenn sie sich über solche Dinge zunächst selbst unterrichten, und dann ihren Lesern die erforderlichen Mittheilungen machen wollte. Nur eines Beispieles als Beleg und zur Erläuterung sei hier gedacht. Unsere Bühnenvorstände geben jetzt ihren Mitgliedern, die contractmäßig einen längeren Urlaub erhalten, einen solchen nicht mehr für außergewöhnliche Fälle auf kürzere Termine. Damit sind nun mit einem Male den Concerten die besten Gesangskräfte entzogen. Es giebt überhaupt nur wenige Concertsänger und Sängerinnen in Deutschland, und auch diese streben fort und fort nach der Bühne, weil sie eine gesicherte Existenz den Schwankungen zufälliger Einnahmen vorziehen. So wäre es der Beruf der Tagespresse, die Sachlage dem Publicum vorzuführen und ihm bemerklich zu machen, daß es da nicht berechtigt sei, Forderungen zu stellen, wo die Erfüllung derselben eine Unmöglichkeit geworden ist. Natürlich würde damit zugleich im engsten Zusammenhange die Untersuchung der Frage stehen, wie einem solchen Uebelstande in Zukunft abzuhelfen wäre, was, beiläufig erwähnt, nur dadurch möglich ist, daß sich verschiedene Concertinstitute zum Engagement eigener Kräfte unter einander verbinden. Statt dessen bewegt sich unsere Tagespresse in der hergebrachten Schablone, einzig damit beschäftigt, das tausend Mal Gesagte immer wieder aufs Neue vorzubringen.

Es liegt nicht in meiner Absicht, eine erschöpfende Darstellung aller Gebrechen der Tagespresse zu geben. Auch sind verschiedene derselben bereits im vorigen Jahrgange unserer

Zeitschrift zur Sprache gebracht worden. Genug: ein solches Gebahren, wie das in dem Vorstehenden gezeichnete, kann nicht anders wirken, als schließlich den gänzlichen Ruin der Kunst herbeizuführen, und die reactionäre Kritik ist es gewesen, jene Kritik, welche mit herostratischem Eifer gegen jedes wohlgemeinte Streben, gegen jeden Fortschritt auftreten zu müssen glaubte, die zumeist ein solches Resultat verschuldet hat. Das sind die großen Verdienste derselben in den Augen jedes Unbefangenen.

Es ist nothwendig, bevor ich mich dem letzten Theile meiner Aufgabe, der Reformfrage, zuwende, die Lage der Dinge zunächst noch genauer ins Auge zu fassen. Unser dritter Artikel wird sich demnach weiter noch mit der allgemeinen Stellung von Kritik und Kunst zu einander, mit dem gegenseitigen Verhältniß von Kritiker und Künstler zu beschäftigen haben.

(Ende des zweiten Artikels.)

Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Rußlands an derselben.

Sendschreiben aus Petersburg

von

Alexander Serof.

(Fortsetzung.)

In einen höheren Ideenkreis weiß Lenz die Violintrios Op. 9, die drei unsterblichen Violin-Geschwister, zu ziehen, diese vielleicht vollendetste Instrumentalpoesie des 18. Jahrhunderts, die Lenz im französischen Buche dem Sposalizio des Raphael verglichen hatte. Vorzüglich gelang Lenz aus der zweiten Periode die Beurtheilung des Emoll-Quartetts mit der zum ersten Male in einem concertanten (Beethoven'schconcertanten) Element der ersten Violine von Lenz nachgewiesenen Unterscheidung der zweiten Quartettgruppe von der ersten; die Anschauung des Streichquintetts in Cdur Op. 29 mit der scharfsinnigen Erklärung des bis dahin vollkommen räthselhaft erschienenen Finale aus dem Cassationsstyl; die Beurtheilung der Kaiser Alexander-Sonaten (Op. 30); die bei Op. 32 (sechs geistliche Lieder) zum ersten Male versuchte Uebertragung der drei Schreibarten auf die Gesangscompositionen; Op. 31 (die Zürcher-Sonaten) mit der Polemik gegen Marx über die Modulation von Gdur nach Hdur in der ersten Sonate; die Ddur-Symphonie, welche Lenz den Durchbruch des gegen die Tradition selbstberechtigten Geistes, ohne die Beethoven'sche Persönlichkeit, nennt. Mit der Anschauung der Eroica hingegen kann man nicht übereinstimmen. Lenz denkt an einen Helden; es ist das Heldenthum*), er überschreibt die Gesänge (Sätze) dieser instrumentalen Iliade: Leben und Tod eines Helden**), Leichenbegängniß (Marcia funebre), Waffenspiel am Grabe (Scherzo), Leichenmahl und Heldenballade. Frankreich hat das Lied von Malborough, Deutschland das Lied vom Prinzen Eugen; hier kommt Beethoven, sagt Lenz, und versteht das Finale als den Kern des Poems, dessen richtiger Interpretation er bei Gelegenheit der Coriolan-Ouverture (III, 3. S. 64) so nahe war, wenn er sagt: „Den Genius griechisch-römischen Alterthums verherrlicht Beethoven in dem Helden." Richtig überschreibt Lenz die Cmoll-Symphonie: Kampf, Sieg; nennt er den ersten Satz eine Orchester-Heroide. Hier erfindet Beethoven das heroische Allegro im flüchtigen $^2/_4$ Tact, das Beethoven-Monogramm, schreibt Lenz treffend. „Kein Einzelkampf; Kampf von Massen gegen Massen; Geist oder Materie, die Kampfpreise." So war die Eroica zu verstehen. Die Ueberbrückung vom Scherzo zur Jubelprocession des Finale in der Cmoll-Symphonie, diesen, den feinhörigen Ulibischeff so erschreckenden, unsterblich genialen cumulus, Lenz nennt ihn die Geisterbrücke. Er übersieht aber das melodramatische Element (die Decorationsmalerei) der Cmoll-Symphonie. Ich gebe nicht die Hoffnung auf, eine einheitlichere Auslegung der Handlung derselben nachzuweisen, namentlich die von Lenz nicht erklärte Rückkehr des zweiten Allegro im dritten gehaltlich zu erklären. Muster von Behandlung sind die Capitel: Das Polemische, die Schicksale, die historische Kritik der Cmoll-Symphonie. Fétis nämlich hatte die Fabel aufgetischt, das Finale sei eigentlich (dans l'origine!) für die Eroica componirt worden! Das hatte ihm Ulibischeff geglaubt und gesagt: „Gewiß (!) kann der triumphirende Satz, der einen alten (!) Soldaten der französischen Garde (!) in einem öffentlichen Concerte, und zwar zu Zeiten der Restauration (!), den Schrei ausstoßen ließ: „Der Kaiser! Es lebe der Kaiser!" Nichts mit den vom Allegro, Scherzo und Andante ausgedrückten Gefühlen gemein haben!"

Ulibischeff, sagt Lenz, setzt großes Vertrauen in den alten Soldaten, der das Ding besser verstand wie Beethoven, weil er Napoleon im Finale, nicht auch in den anderen Sätzen erkannte. Wenn der alte Soldat etwas Anderes gesehen hätte, so hätte die Symphonie noch Recht haben können; wie es in Paris gekommen, ist die Sache freilich gegen Beethoven durch den „alten Soldaten" entschieden worden. Ulibischeff hatte die Pastorale le paysage universel genannt. Die Pastorale, meint Lenz, habe Deutschland-Duft; italienische Natur schließe die patriarchialische Färbung derselben aus; französische würde eine Caricatur aus ihr machen; die englische wäre schon näher verwandt, nur von deutscher könne die Rede sein. Da freilich bleibt für paysage universel nur französische Landschafts-Rhetorik; eine Claude Lorrain mit griechischen Tempeln in einem nordischen Parke.

Hervorgehoben seien noch im Buche die Erdödy-Trios (Pianoforte, Violine, Violoncell, Op. 70) mit der Epoche machenden Recension von Hoffmann (1813), den Lenz dabei hier und da mit Grund berichtigt; die Egmont-Musik (III, 3. S. 207—220). Lenz wußte sich durch einen hochgestellten Mann in Petersburg, einen Verwandten der Künstlerin, welche das Clärchen zum ersten Male in Wien zu spielen hatte (1810), folgende unbekannte Notiz aus deren Tagebüchern zu verschaffen:

---

*) Den höchsten (nach letzten Gründen richtigen) Standpunct gewinnen, ist schwer; ich war selbst nicht glücklicher und nannte in meiner Polemik gegen das französische Buch von Lenz die Eroica einen Uebergang von der traditionellen Haydn-Mozart-Form zur selbständigen. Die Eroica, dritte Symphonie, ist zweifellos die erste der Beethoven-Persönlichkeit, wie Lenz im französischen Buche gesagt hatte.

**) Der Titel sagt: Sinfonia eroica, composta per festeggiare il souvenire d'un gran uomo. In die Falle des Singulars un ging Lenz. Wußte Homer, daß sein Telamonier ein Eigenname der Welt werden würde? Beethoven, daß er mit seiner Eroica der Homer der Symphonie war? — Beethoven dachte an einen Helden (an Napoleon), ging aber weit über sein Programm hinaus; dahin hat ihm die Kritik zu folgen, ins Unendliche, dessen Pförtner er ist, zu dem er uns einläßt.

„A. W. Schlegel fand mich in den ersten Acten gut, in den letzten zu tragisch; F. Schlegel in den ersten zu naiv, in den letzten vollkommen. Nun hatte Beethoven die Musik zu schreiben. Eine gedrungene Gestalt mit schwarzgrauem, zottigem Haare stand eines Morgens in meiner Thür — er war es. Er hatte etwas Burleskes für mich. Singen Sie? war seine Anrede. Ein wenig. Haben Sie's gelernt? Vier Monate. Nun, das wird was Saubres sein! Mit diesen Worten setzte er sich an das Pianoforte. Ich legte die „Ombra adorata" von Zingarelli auf. Er sagte: potz tausend! und accompagnirte mir. Recht, sagte er nach Beendigung, wir wollen sehen. — Dann brachte er den andern Tag die Egmont-Lieder und ging sie mit mir durch. So ists recht, sagte er nach der ersten Stunde, so müssen Sie's machen. Lassen Sie sichs nicht einreden. Bei der Probe wollte der Regisseur die Orchesterbegleitung beseitigt wissen. Beethoven kehrte sich schalkhaft nach mir um und sagte: „Nur vorwärts, der ist nicht musikalisch geboren!"

„Wellington's Sieg bei Vittoria", die siebente und achte Symphonie versteht Lenz als Militär-Trilogie, indem er meine Anschauungen annimmt, nachdem er mich früher für diese gegen sein französisches Buch aufgestellte Meinung spöttisch ansehen zu können geglaubt (Bd. 2, S. 357). Lenz nimmt aber den Rahmen für das Bild, wenn er die Adur-Symphonie pastoral erklärt (Bd. 4, S. 55—63); später (Bd. 3, S. 243) kommt er der Wahrheit näher, erreicht sie aber dennoch nicht. Richtig faßt Lenz den ersten Satz der achten Symphonie auf als ein mit den Schlachten der Napoleon-Zeit wechselndes Fest, als eine idealisirte Polonaise, die siebente und achte Symphonie als Uebergänge von der durch Beethoven frei gerungenen symphonistischen Idee zum Besitz dieser Freiheit in der Form, d. h. zur Anwendung der Symphonie auf freie Musikpoesie, die ihre Spitze in der neunten erlebte, nach Art der fünf letzten Quartette, welche Lenz Quartettiden nennt. Daher sagt er Intermedien (Allegretto) statt Adagio, Andante. Lenz ist der Erste, der diesen Gattungsbegriff (Allegretto als Gattung, nicht als Tempo) schon im im französischen Buche (Bd. 1, S. 69), ausgeführter im deutschen (Bd. 2, S. 119) aufstellte: eine Unterscheidung, mit der sich der so tief blickende Marx (Musik des 19. Jahrhunderts S. 466) viel Mühe bei Untersuchung des Allegretto in der Cismoll-Sonate hätte ersparen können. Eine Meisterarbeit ist durch Connexität mit dem großen Bdur-Trio, mit dem Geist der ganzen dritten Periode, der die Ausläufer der zweiten durchdringt, die Analyse der letzten Sonate für Pianoforte und Violine (Op. 96). Am Wenigsten von allen Duo (concertanter Zeitvertreib), am Meisten Musikidee, sagt Lenz. Ausstellungen gegen die Analysen der zweiten Periode, von denen noch viele hervorzuheben wären (2 Bände, 626 Seiten), würden unwichtige Einzelheiten treffen. Ulibischeff sagt im Beethoven-Pamphlet vom ersten Satze der Bdur-Symphonie: gaité pétulante d'un adolescent, tempérée par la coquetterie ingénue et la sensibilité, déjà éclose, d'une fillette (!) du même âge"; so mag, erwidert Lenz, sich Hofmarschall v. Kalb über Louise Miller exprimiren, Niemand über Beethoven schreiben. Beethoven, sagt Ulibischeff (siehe oben), komme im Adagio der Bdur-Symphonie dem Andante der Gmoll-Symphonie und dem Adagio der Jupiter-Symphonie von Mozart so nahe, daß beide Meister sich berührten, ohne sich zu vermischen, wie die beiden großen Flüsse, die Wolga und die Oka (!), nach ihrer Vereinigung Eins wären, in der Farbe ihrer Wasser aber deutlich unterschieden werden könnten. Unter der Wolga ist natürlich Mozart zu verstehen, Beethoven muß sich an der Oka genügen lassen, erwidert Lenz; viele Vergleiche zwischen den Meistern seien versucht worden; daß sie eine Rolle in der Hydrographie Rußlands spielten, wäre neu. Das jedenfalls wässerige Bild möge man indeß seiner ganzen Wahrheit nach erst in Nischni-Nowgorod verstehen, wo die Oka sich in die Wolga ergießt (III, 2. S. 55). In der Geographie hatte Ulibischeff überhaupt Unglück. Lenz verglich (im französischen Buche) das Finale der Cismoll-Sonate quasi Fantasia mit einem auf- und niedersteigenden Lavastrom. Ulibischeff nun giebt im Pasquill eine gute Arbeit über die Sonate (die man bei Lenz findet), bemerkt aber spitz: „ich sage nicht, wie ein Strom flammender Lava; die Lava hat die Gewohnheit, zu fallen, nicht zu steigen." Lenz erwidert, man lehre in der Schule, daß die Lava aus dem Schooße der Erde bis an die Krater der Vulcane steige, bevor sie falle (III, 2. S. 63). Zu Gunsten der sechs ersten Quartette (weil diese Mozart-Fortsetzungen) hatte Ulibischeff gegen die zweite Quartettgruppe (die Rasumowski'schen Quartette) gesagt, diese wären nicht, wie die ersteren, von vier Mittelmäßigkeiten (mediocrités) auszuführen; an ihnen scheiterten selbst Virtuosen. Lenz replicirt: (III, 3. S. 22) Quartette für Mittelmäßigkeiten mögen ihre praktische Seite auf Landsitzen haben, auf denen man, wie Ulibischeff von dem seinigen hinter Moskau erzählt (S. 1 der Vorrede), das Verlangen spüre, die frische Luft der Civilisation (le grand air de la civilisation) wo anders zu athmen. Nicht vier, eine einzige Mittelmäßigkeit genüge, um auch beim Vortrage der sechs ersten Quartette Jeden zum Davonlaufen zu zwingen, der nicht gerade wie Ulibischeff unter den vier Nischnii-Nowgorod-Mittelmäßigkeiten verurtheilt wäre, ein Quartett unter so ungünstigen Verhältnissen zu ertragen." Die Analyse der Rasumowski'schen Quartette ist eine ganze Monographie (III. 3. S. 14—49). Man findet hier einen wichtigen Brief von Beethoven an Carl Amenda in Curland, den Beethoven den besten der Menschen, keinen Wienerfreund, nennt. Beethoven schreibt (Wien, den 1. Juni, ohne Jahreszahl, die in Curland zu restituiren Lenz nicht gelang): „Jetzt erst weiß ich recht Quartette zu schreiben." Lenz, dessen Anschauung der Rasumowski'schen Quartette diese Worte sehr gelegen kommen mußten, ist so ehrlich, das „jetzt" nicht auf die Rasumowski'schen Quartette zu beziehen, die im Manuscript seit 1807 bekannt waren, weil die drei ersten Quartette (Op. 18) im Jahre 1801, die drei weiteren (Op. 18, zweite Lieferung) 1802 erschienen, die Familie Amenda in Curland aber Lenz benachrichtigte, Amenda sei in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts in Wien gewesen, und in dem Briefe Beethoven's auch noch folgende Stelle vorkommt: „bis auf Opern und Kirchensachen habe ich Alles geschrieben." Nun, sagt Lenz, sei „Christus am Oelberge" am 5. April 1803, der „Fidelio" am 22. November 1805 zuerst aufgeführt worden, der Brief mithin vor 1803, und daher früher von Beethoven geschrieben worden, als von den Rasumowski'schen Quartetten die Rede sein könne. So gewissenhafte, chronologische Untersuchungen in Beethoven waren noch nie angestellt worden.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Das zwölfte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 8. Januar brachte folgendes Programm: Ouverture zur „Zauberflöte“ und Arie aus „Figaros Hochzeit“ von Mozart (gesungen von Frau Rübsamen-Veith), Concert in Esdur von Beethoven (vorgetragen von Hrn. Ernst Pauer aus London), Arie aus dem Oratorium „Esther“ von Händel, Impromptu (Bdur) von Schubert und Saltarella von Pauer; im zweiten Theile die Musik zum „Sommernachtstraum“ von Mendelssohn. Beide Solisten boten, wenn wir, hier doch berechtigte, strengere Anforderungen stellen, in verschiedener Weise Unzureichendes und weit unter der künstlerischen Aufgabe Stehendes. Frau Rübsamen, welche, wie wir hören, außerdem noch stimmlich indisponirt war, konnte mit der sonst dankbaren Arie der Susanne keine Wirkung erzielen. Es fehlte sowol ihrem Vortrage feine, poetisch durchdachte Auffassung, als auch dem Timbre ihrer sonst angenehmen Stimme der Zauber und süße Reiz, den diese Arie Mozart's unbedingt verlangt. Die zweite Arie aus „Esther“ ließ den Mangel an solidem und gewissenhaftem Coloraturstudium leider im grellsten Lichte durchblicken, und wir bedauern die unglückliche Wahl der sonst talentvollen Sängerin. Hr. Pauer spielte das Concert von Beethoven reinlich und correct; was heut zu Tage allerdings nicht mehr viel sagen will. Von Schwung oder wenigstens Wärme war durchgehends keine Rede, und der in einen kalten, zierlichen Salonelegant umgewandelte Beethoven wollte uns gar wunderlich bedünken. Ueberhaupt fehlt Hrn. Pauer's Spiel großer, edler Ton und feine Nuancirung, durch welchen Mangel selbst äußerlich das Concert zu keiner klaren Darstellung gelangen konnte. Dieselbe kühle Temperatur empfing uns wieder in Schubert's Impromptu und der „Saltarella“ von Pauer, welche letztere in ihrer nahe die Grenze der Trivialität berührenden Gedankenleere nicht einmal durch Aplomb Seitens des Spielers als virtuoses Kunststückchen zur Geltung kommen konnte. Aus dem zweiten Theile können wir nur den Hochzeitsmarsch als befriedigend executirt nennen, wogegen Ouverture, Scherzo und Chöre den Wünschen nach Vollendung freiesten Spielraum ließen. Die Soli wurden von den Damen Rübsamen-Veith und Lessiak gesungen.

Die zweite Soirée des Hrn. H. v. Bülow für ältere und neuere Claviermusik im Saale des Gewandhauses fand am 10. Januar statt. Das Programm war das am Schlusse unserer vorigen Nummer mitgetheilte, und der Beifall ein fast noch enthusiastischerer als das erste Mal. Hr. v. Bülow wurde wiederholt empfangen, nach jedem Vortrage und am Schlusse wiederholt gerufen. Die Anerkennung seiner außerordentlichen Leistungen ist eine allgemeine, ungetheilte bei uns; man sieht in ihm mit Recht den ersten, den größten aller jetzt activen Pianisten. Dabei ist in Erinnerung zu bringen, daß das sehr zahlreich versammelte Publicum dieser Abende Alles in sich befaßt, was Leipzig an Musikern und ernsteren Musikfreunden aufzuweisen hat. Insbesondere ist der Stand der Clavierlehrer vollständig vertreten, und es ist dieser Umstand von besonderer Wichtigkeit und Bedeutung für die Leipziger Schule des Clavierspieles. Eine fruchtbringende, nachhaltig wirkende Anregung für dieselbe kann nicht ausbleiben. Was speciell die Leistungen des Hrn. v. Bülow betrifft, so haben wir dem in unserem ersten Referate Gesagten als bezeichnend und charakteristisch noch eine Bemerkung über die ungemeine, in solcher Virtuosität kaum noch dagewesene Klarheit hinzuzufügen, mit der er es versteht, die geheimsten Intentionen der vorzutragenden Tonstücke herauszustellen und dem Zuhörer zum Bewußtsein zu bringen. Er vermag es, eine so plastisch herausgearbeitete Gestaltung zu geben, daß dem Zuhörer dadurch das Verständniß so nahe als nur immer möglich gelegt wird. Wir sind in unseren Referaten bis jetzt nicht wieder auf Das zurückgekommen, was wir bereits vor Jahren, als wir zum ersten Male über Bülow's Leistungen sprachen und das Urtheil darüber feststellten, bemerkten: das geistige Uebergewicht in seiner Darstellung der vorherrschend sinnlichen Seite gegenüber, die bei früheren Virtuosen durchschnittlich vorwaltete. In diesem Zusammenhange können wir nochmals daran erinnern. Diese Verstandesseite ist es, aber nicht in dem gewöhnlichen Sinne einer trockenen Berechnung, sondern in dem höheren eines genialen Verstandes, welche für Bülow neben dem, was wir neuerdings erwähnten, am Bezeichnendsten ist. Auf diese Weise ist es ihm möglich gewesen, daß er zu einer Zeit, wo das Größte geleistet ist, wo alle Wege erschöpft schienen, neu sein kann, jetzt noch ein Terrain sich erobern konnte, auf welchem er keinen Vorgänger hatte. Es ist unter solchen Umständen natürlich, daß Diejenigen von einem Mangel an innerer Wärme sprechen können, die eine solche nur auf der Grundlage der sinnlichen Seite der Kunst bis jetzt wahrgenommen haben, diejenige aber, die vom Geiste ausstrahlt, noch nicht erkannten. — Das Programm war wieder ein in verschiedene Gruppen getheiltes, aber meisterlich zusammengestelltes; trotz der Mannigfaltigkeit ein einheitliches, die Gesammtstimmung nicht beeinträchtigendes. — Die Pianoforte aus der Fabrik des Hrn. Bechstein in Berlin, deren sich der Concertgeber stets bedient, sind vortrefflich und unterstützen denselben durch die Geschmeidigkeit ihrer Behandlung in der Mannigfaltigkeit der Tonabstufungen, deren er bedarf, um seine Intentionen überall zu verwirklichen. Wir halten die Bechstein'schen Instrumente zugleich mit denen von Blüthner für die besten unter den uns bekannt gewordenen.

Breslau.

Am 8. December fand die fünfte Soirée des „Orchestervereins“ statt. Hr. Alfred Jaell spielte das Beethoven'sche Cmoll-Concert, die Etude aus Desdur von Liszt, einige kleinere Piècen eigner Composition und auf stürmisches Verlangen die Walzer aus Cis moll und Desdur von Chopin. Ueber das Spiel des Künstlers haben wir uns im letzten Berichte schon rühmend ausgesprochen, weshalb wir hier nur erwähnen, daß der fein nuancirte Vortrag des Beethoven'schen Concertes die ungetheilteste Theilnahme der Hörer fand, und die durch und durch geniale Etude, auf höchst brillante Weise von dem Künstler gespielt, einen wahren Enthusiasmus erregte.

Hr. Dr. Damrosch gab uns in geistvoller Vorführung eine Ouverture von Beethoven (Edur Op. 115), welche hier noch nie gehört worden, die Oberon-Ouverture und Militärsymphonie von Haydn. Bei der Oberon-Ouverture zeichnete sich das Orchester durch Klarheit und Schwung auf eine so glänzende Weise aus, daß der Dirigent — bei uns eine ganz ungewöhnliche Auszeichnung — stürmisch hervorgerufen wurde.

In dem Symphonie-Concerte des Hrn. Schäffer am 15. December trug Frau Clara Schumann das Esdur-Concert von Beethoven und einige Stücke von R. Schumann, Ballade aus Dmoll, Schlummerlied und Novellette aus Adur, vor. Die Wiedergabe des Concertes war eine vollendete Leistung in Auffassung wie Technik, und überrascht wurden wir von der markigen Kraft, mit der Frau Schumann ihr Instrument bei Fortestellen zu behandeln wußte. Von den übrigen Piècen gefiel uns der Vortrag der Novellette vorzugsweise, während wir uns das Schlummerlied zarter gedacht hatten. Reicher Beifall ward der Künstlerin zu Theil. Die Orchesterwerke des Abends waren: die vierte Symphonie von Mendelssohn, Ouverture zur „Zauberflöte“ und eine Orchesterphantasie „Märchen“ von R. Wüerst. Letztere, eine Novität, trägt in den Motiven zwar nicht bedeutende Erfindung zur Schau, ist jedoch routinirt gearbeitet und recht brillant instrumentirt. Die Symphonie und Ouverture wurden sehr brav und unter lebhaftem Beifalle des Publicums vorgetragen.

Die erste Hälfte unserer Saison konnte nicht glänzender enden, als mit dem Spiele des Ersten unserer Clavierheroen, des Hrn. H. v. Bülow. Am 28. December spielte der Künstler in einer Privatmatinée des „Orchestervereins“ im Musiksaale der Universität. Da Privataufführungen außerhalb des Bereiches der Kritik liegen, begnügen wir uns mit Anführung des interessanten Programms, welches aus der Asdur-Sonate (Op. 110) von Beethoven, Chaconne von Händel, Sarabande und Passepied (Emoll) von S. Bach, Nocturne (Op. 37 Gdur) von Chopin, Spinnlied aus Wagner's „Fliegendem Holländer“ von Liszt, Marsch aus der Suite (Op. 91) von J. Raff und „Venezia e Napoli“ (Gondoliera e Tarantella) von Liszt, sämmtlich für Clavier und von Hrn. v. Bülow gespielt, bestand. Zwischen diesen Piècen waren Lieder von Schumann und Schubert, welche Frau Helene Damrosch mit dem ihr eigenen Zauber vortrug, und zwei Violinstücke von Haydn und David, von Hrn. Dr. Damrosch gespielt, eingeschaltet.

Tags darauf trat Hr. v. Bülow in der sechsten Soirée des „Orchestervereins“ auf. Wie in der Matinée, wurde auch hier sein Erscheinen mit lebhaftem Beifalle begrüßt, ein Beweis, daß er sich, wie überall, auch hier die allgemeinste Sympathie erworben hat. Die

Leistungen des berühmten Künstlers waren dies Mal aber auch wieder so bewunderungswürdig, seine Technik so staunenerregend und die meisterhafte Art, jede der vorgetragenen Compositionen bis ins feinste Detail wiederzugeben, so eindringlich, daß nur eine Stimme der Begeisterung für diese hervorragendste aller Claviercapacitäten laut wurde. Das Henselt'sche Concert, welches Hr. v. Bülow spielte, ist, wenn auch nicht tief musikalisch, immerhin so beschaffen, daß man es, zumal von solchen Händen, gern hören mag; die Don Juan-Phantasie von Liszt, welche später folgte, wirkte allerdings bei Weitem gewaltiger auf das sichtlich entzückte Publicum. Hier hatte der Künstler ein Meisterwerk vor sich und spielte es so, daß wir Liszt selbst am Claviere zu sehen glaubten. War der Beifall vorher schon ein enthusiastischer gewesen, so wollte er nach Beendigung der Phantasie kaum enden und wurde nur unterbrochen, als der unermüdliche Künstler sich wieder an das Clavier setzte und noch den ungarischen Marsch (Emoll) von Schubert, in der Bearbeitung von Liszt, vortrug. — Nur selten sahen wir ein so elektrisirtes Publicum, als an diesem Abende, zu welcher Stimmung das Orchester durch den Vortrag der Tannhäuser-Ouverture in vollem Maße beitrug. Wir entsinnen uns keiner Aufführung dieses Werkes, weder hier noch anderswo, welche dieser an die Seite zu stellen gewesen wäre. Dr. Damrosch wurde nach Beendigung der Ouverture wiederum die Ehre eines Hervorrufes zu Theil. Außerdem spielte das Orchester mit gewohnter Meisterschaft die Ouverture zu „Lodoiska" von Cherubini und die Cdur-Symphonie (mit Fuge) von Mozart.

Nachdem nun der „Orchesterverein" die erste Hälfte seiner Concerte in dieser Saison gegeben hat, können wir uns im Rückblick auf die Erwartungen, die wir in unseren früheren Referaten ausgesprochen, zu unserer Genugthuung sagen, daß unsere Hoffnungen nach jeder Richtung hin realisirt worden sind. Das imposante Orchester ist durch seinen Dirigenten auf eine Höhe gebracht worden, die es den ersten deutschen Orchestern an die Seite stellt. Dr. Damrosch hat seine außerordentliche Befähigung zum Dirigenten glänzend entfaltet, indem er aus zusammengesetzten Kräften in so kurzer Zeit ein einheitliches Ganzes schuf, in dem sich seine Liebe und Hingebung zur Kunst klar wiederspiegelt und welches dadurch in den Stand gesetzt ist, so Außergewöhnliches zu leisten. Und so können wir uns eines Institutes erfreuen, dessen Nothwendigkeit eben so anerkannt, als seine Lebensfähigkeit gesichert ist.

Nicht unerwähnt dürfen wir die Weihnachts-Aufführungen in der Kathedrale lassen, welche in jeder Beziehung einen künstlerischen Rang einnehmen. Oben an stehen: Vesper aus As dur und Messe aus Cdur (mit obligater Baßposaune) von unserem verewigten Kirchencomponisten Schnabel; die Messe namentlich ist von großartiger Wirkung und zeichnet sich besonders durch ein glanzvolles „Gloria" und ergreifendes „Kyrie" wie „Agnus Dei" aus, in welchen Sätzen die genial behandelte Baßposaune äußerst wirkungsvoll ist. Ferner hörten wir eine Messe von dem derzeitigen Domcapell-M. Moritz Brosig. Diese, wie seine übrigen Messen, zeichnet sich, neben der höchst würdigen Haltung im Allgemeinen, durch eine der Dauer der gottesdienstlichen Handlung angemessene Form aus. Wir können dabei unser Bedauern nicht unterdrücken, daß gerade die größten Meister diesen Umstand außer Acht gelassen und ihren Messen eine Länge gegeben haben, die eine Aufführung in der Kirche unmöglich macht. Bei Brosig's Composition ist noch neben der sehr geschickten Behandlung des verhältnißmäßig kleinen Orchesters die höchst maßvolle und dem Texte angemessene Behandlung der Singstimmen, welche ohne jede äußere Effecthascherei auftreten, hervorzuheben, und macht sie, wie auch seine übrigen Messen, zur weitesten Verbreitung für würdige Feier des Gottesdienstes empfehlenswerth.

Zum Schluß noch ein Wort über R. Wüerst's Oper „Vineta", deren erster Aufführung wir vor Kurzem beiwohnten. Das Sujet ist einer nicht uninteressanten Novelle von Gerstäcker entlehnt, die Bearbeitung zum Operntexte jedoch verfehlt, was uns jeder intelligente Leser zugeben wird. Der musikalische Theil ist mit Routine gearbeitet, sehr „natürlich" erfunden, bietet jedoch nichts Neues oder besonders Bemerkenswerthes. Was den eigentlichen Kunstgenuß aber vollständig ausschließt, ist die offenbar hervortretende Speculation auf gewöhnliche Effecte, die à tout prix durch Stretti, Triller, sogar Coloratur, lang ausgedehntes Ballet (mit drei verschiedenen Pas!), Mondaufgang und elektrische Sonne u. s. w. erreicht werden sollen. Nach dem allgemeinen Urtheile über die Oper, welches sich jetzt nach mehrfachen Aufführungen festgestellt haben dürfte, ist die Wirkungsfähigkeit, welche sie überhaupt besitzt, nur zum geringeren Theile der Composition zuzuschreiben, während die glänzende Ausstattung der Decorationen den Löwenantheil an dem Erfolge beanspruchen darf. An einer dauernden Repertoirefähigkeit des Werkes müssen wir zweifeln und glauben, daß sogar die nächste Zukunft unser Urtheil bestätigen wird. All die Mühe und aller Fleiß, welche auf die Oper verwendet worden sind, können doch nie die Wahrheit des Satzes aufheben: „Das Talent arbeitet — das Genie schafft."

Eugen v. Blum.

Naumburg a. S.

Unsere diesjährige Concertsaison wurde am 8. October mit einer Quartettsoirée der Gebr. Müller aus Meiningen, welche uns durch den meisterhaften Vortrag der Quartette: Ddur von Haydn, Gdur von Schubert und Emoll Op. 59 von Beethoven hoch erfreuten, eröffnet.

Am 11. November folgte das erste Concert des hiesigen Musikvereins mit folgendem Programm: Kirchliche Festouverture von O. Nicolai, der 96. Psalm von Mendelssohn, „Der Sturm", Chor von Haydn, Concert militaire für Violine von Lipinski (vortrefflich gespielt von Hrn. Hofmusikus Th. Freiberg aus Weimar), Symphonie Nr. 2 Dur von Beethoven.

Am 1. December gab Musik-Dir. Franz Schultze bei fast überfülltem Saale seine erste musikalische Abendunterhaltung, in welcher derselbe mit einem hiesigen rühmlich bekannten Kunstfreunde vierhändig die Fmoll-Phantasie Op. 103 von Schubert und zwei Märsche von Rob. Volkmann, außerdem noch allein die Cismoll-Sonate von Beethoven, Scherzo Op. 31 von Chopin und die Ebur-Polonaise von Liszt spielte. Frl. Elise Ketschau aus Erfurt sang mit sehr viel Beifall eine Arie aus dem „Barbier von Sevilla" und Lieder von Mendelssohn, Siering und Taubert.

=

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Concert-M. David in Leipzig hat vor acht Tagen eine zweiwöchentliche Concertreise in die Schweiz angetreten. — Musik-Dir. Blaßmann spielte in jüngster Zeit zu zwei verschiedenen Malen in Ballenstedt, zuerst in einem Hofconcerte und einige Tage später, auf besonderen Wunsch der Herzogin, in einem Kammerconcerte.

— Madame Estrudier-Kastner und die HH. Batta und Vieuxtemps haben sich in Paris zu vier „Soirées musicales" vereinigt, welche im Saal Herz stattfinden.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das fünfte „Mittelrheinische Musikfest" wird im August in Darmstadt stattfinden; zur Aufführung ist u. A. Händel's „Judas Macabäus" bestimmt.

— Am 15. Februar läßt die Direction der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien unter Leitung Herbeck's zwei Symphonien aufführen, welche unter 32, auf Veranlassung einer Preisausschreibung eingesandten symphonischen Tonwerken von den Preisrichtern ausgewählt wurden. Die beiden Symphonien tragen die Mottos „An das Vaterland" und „Trotz allem Freundeswort". Unmittelbar nach der Aufführung erfolgt die Eröffnung des versiegelten Zettels und die Bekanntgebung des Tonsetzers.

— Das zweite Concert der „Philharmonic Society" am 20. v. Mts. in New York brachte Gade's Cmoll-Symphonie, Liszt's „Tasso" und die Leonoren-Ouverture Nr. 3. Hr. J. N. Pattison spielte Mendelssohn's „Capriccio brillante" und Präludium und Fuge (Amoll) von S. Bach; Signor Pietro Centemeri sang eine „Scena italiana di Concerto" des Dirigenten Th. Eisfeld und eine Arie aus „Figaros Hochzeit". Das Orchester der Gesellschaft besteht aus 12 ersten, 9 zweiten Violinen, je 8 Bratschen, Violoncells und Contrabässen u. s. w.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Gust. Schmidt's Oper „La Rôle" ist vom Berliner Opernhause zur Aufführung angenommen worden. Daselbst ging neulich Gounod's „Faust" mit günstigem Erfolge in Scene. — Am Théâtre lyrique in Paris wurde „Faust" ebenfalls wieder neu aufgenommen, und zwar mit Madame Carvalho, ohne daß die Oper aber zu zünden vermocht hätte.

— Schliebner's „Rizzio" wird in Prag zur Aufführung vorbereitet, indem der dortige Heldentenor Bachmann diese Oper zu seinem Benefize erwählt hat.

— Gegen Ostern geht am kaiserl. Theater in Petersburg eine große Oper unseres Mitarbeiters, des russischen Staatsrathes A. Serof, in Scene; dieselbe betitelt sich „Judith".

Auszeichnungen, Beförderungen.

— F. Liszt hat, wie verschiedene Blätter berichten, soeben vom Patriarchen von Jerusalem den Orden vom heiligen Grabe erhalten.

— Otto Dessoff in Wien empfing kürzlich ein Hofdecret, welches ihm seine permanente Anstellung sichert und den Titel eines Hofcapellmeisters verleiht. Zugleich wurde ihm die Leitung der am Hofe stattfindenden Kammerconcerte übertragen.

— Dem Pianisten Th. Scharfenberg ist für die Dedication eines zur Vermählung der Prinzessin Auguste von Sachsen-Meiningen componirten Festmarsches ein kostbarer Brillantring übersendet worden.

Literarische Notizen.

— Dr. Dominic. Mettenleiter in Regensburg arbeitet an einer auf Quellen- und Archivstudien gestützten, umfassenden „Geschichte der Musik Regensburgs".

— H. v. Bülow veranstaltet eine Ausgabe von sechs ausgewählten Sonaten Phil. Em. Bach's, die er in mehrfacher Beziehung einer Bearbeitung unterzogen hat.

Leipziger Fremdenliste.

— In den letzten acht Tagen besuchten uns die HH. Hofpianist H. v. Bülow aus Berlin, Dr. Gille aus Jena und Ernst Pauer aus London, sowie die königl. Kammermusiker HH. Seelmann, Ackermann, Meinel und Schlick aus Dresden.

Vermischtes.

— Auch an der Universität zu Königsberg ist soeben ein Lehrstuhl für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst errichtet worden. Es freut uns, daß Dasjenige, was wir von jeher als Bedürfniß bezeichneten, auch von den Regierungen mehr und mehr als nothwendig anerkannt wird.

— Dem von Ritter Stainhauser v. Treuberg herausgegebenen „Jahrbuche des Hofoperntheaters in Wien" entnehmen wir folgende statistische Notizen. Die artistische Leitung führt der Director Matteo Salvi, dem ein Oberregisseur, ein Balletregisseur, ein Oberinspicient und seit Kurzem der Schriftsteller Joseph Rank als Directionssecretair zur Seite stehen. Die Oper zählt 11 Sängerinnen, 14 Sänger, 38 männliche und 34 weibliche Mitglieder des Chors, nebst 8 Chorgesangknaben. Zur Capelle gehören drei Capellmeister, ein Concertmeister, vier Orchesterdirectoren, ein Violinsolospieler und 86 Capellmitglieder.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Battanchon, F., Op. 29. Pensées des Champs. Le Ruisseau. Chanson de Mai. Ronde des jeunes filles, p. Violoncelle avec accomp. de Piano. 1 Thlr.

Dussek, J. L., Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe.
No. 22 Op. 45 No. 1 in B dur. 22 Ngr.
- 23 - 45 - 2 in G dur. 18 Ngr.
- 24 - 45 - 3 in D dur. 20 Ngr.
- 25 - 47 - 1 in D dur. 16 Ngr.
- 26 - 47 - 2 in G dur. 16 Ngr.

Franz, R., Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in einzelnen Nummern.
Op. 2. Schilflieder von N. Lenau. No. 1—5 à 5 Ngr. 25 Ngr.
- 3. Sechs Gesänge à 5—7½ Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.
- 8. Sechs Gesänge à 5—10 Ngr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Friebel, E. R. H., Op. 9. Drei Lieder für Bariton oder Alt mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.
——— Op. 10. Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 40. Die heilige Nacht. Concertstück für Alt-Solo, Chor und Orchester nach dem Gedicht: Die Christnacht von Aug. von Platen. Partitur 3 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen 3 Thlr.

Hering, C., Wiegenlied a. 30 Miniaturen f. 2 Violinen. Op. 19. No. 9.
Für 2 Violinen. 5 Ngr.
Für Pianoforte allein. 5 Ngr.
Für Pianoforte zu 4 Händen. 7½ Ngr.
Für 2 Pianoforte zu 8 Händen. 15 Ngr.

Jensen, A., Op. 9. Acht Lieder für eine mittlere Stimme (Mezzo-Sopran oder Bariton) mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Klauss, V., Op. 16. Drei Psalmen für weiblichen Chor- und Solostimmen, zunächst zum Gebrauche in Schulanstalten. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 7½ Ngr.

Lefébure-Wély, Op. 151. Pensées d'Album pour le Piano.
No. 1. Nuit d'Orient. Réverie. 15 Ngr.
- 2. La Czarienne. Marche. 20 Ngr.
- 3. Les Lagunes. Nocturne. 20 Ngr.
- 4. La Viennoise. Mazurka. 15 Ngr.
- 5. Le Myosotis. Lied. 20 Ngr.
- 6. The Derby. Galop. 15 Ngr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für ein. Singstimme mit Begl. des Pfte. No. 87—100 à 5—10 Ngr 2 Thlr. 25 Ngr.

Markull, F. W., Op. 73. Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 22 Ngr.

Mozart, W. A., Symphonie für Orchester No. 12 in G dur. Stimmen 2 Thlr. 15 Ngr.

Palestrina, Motetten. In Partitur gesetzt und redigirt von Th. de Witt. III. Band netto 5 Thlr.

Schläger, H., Op. 14. Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr.

Schumann, R., Op. 132. Märchenerzählungen. 4 Stücke für Clarinette (ad libit. Violine), Viola und Pianoforte. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von F. G. Jansen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Street, J., Op. 18. Sept Variations avec Introduction et Final pour Piano et Violoncelle. 1 Thlr. 10 Ngr.
——— Op. 19. Quatrième Sonate (Fa majeur) pour le Piano. 1 Thlr.

Taubert, W., Op. 8. Sechs Scherzi für das Pianoforte. Neue revidirte Ausgabe. 25 Ngr.
——— Op. 134. Der Sturm von Shakespeare.
Partitur netto 10 Thlr.
Clavierauszug 5 Thlr.
Singstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.
Verbindendes Gedicht dazu von F. Eggers 10 Ngr.
Op. 138. Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Folge. 1. Heft. 1 Thlr. 10 Ngr.

Ein Piano- und Gesanglehrer, dem eine 8jährige Praxis im Unterrichte zur Seite steht, sucht eine permanente Stellung an einem Institute. Wünschenswerth wäre es ihm, wenn seine Frau (geborene Amerikanerin von nicht-deutscher Abkunft) als Lehrerin der englischen Sprache mit beschäftigt werden könnte.

Reflectanten wollen ihre Adressen gefälligst in der Expedition dieser Zeitung niederlegen.

Ein Geiger,

der längere Zeit bei einem grösseren Stadttheater als Concertmeister fungirte, sucht eine ähnliche Stellung. Adressen unter der Chiffre F. W. nimmt die Musikalienhandlung von **C. F. Kahnt** in Leipzig entgegen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 23. Januar 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Arentwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 4.
Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Kritik. Von F. Brendel (Fortsetzung). — Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Rußlands an derselben. Von Alexander Serof (Fortsetzung). — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Wien, Berlin, Löwenberg, Amsterdam). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Anzeigen.

Die Kritik.

Von

F. Brendel.

III.

Betrachten wir, dem am Schlusse des vorigen Artikels Bemerkten zufolge, zunächst noch etwas näher das Bild, welches uns die Tagespresse darbietet.

Ueberwiegend ist der Ton äußerster Rücksichtslosigkeit in derselben üblich geworden. Man liebt es, in gehässiger und zugleich arroganter Weise abzusprechen, und nur in selteneren Fällen noch begegnen wir einer gemessenen, anständigen Haltung. Dabei gilt es einerlei, ob man dem geringsten Anfänger oder einer Größe, wohlgesinnten Künstlern, denen es Ernst ist um die Sache, oder Solchen gegenübersteht, die in der That nur frivole und egoistische Zwecke verfolgen. Mag es sein, daß man früher nach der entgegengesetzten Seite hin zu weit ging, daß man einer Leisetreterei huldigte, welche die Person auf Kosten der Sache schonte, daß man Autoritäten gegenüber zu viel verdeckte, die Schwächen derselben bemäntelte; es ist empörend zu sehen, wie gegenwärtig selbst gegen die bedeutendsten Männer verfahren wird, und zwar oftmals von Persönlichkeiten, die nicht die geringste selbständige Leistung dagegen einzusetzen haben. Auch ich bin der Meinung, daß Entschiedenheit Noth thut, daß der Geist der Zeit dem früheren Autoritätsglauben nicht mehr günstig ist. Die Neuerung aber kann nicht darin bestehen, ewige Gesetze in der Menschennatur zu verletzen; sie hat nur Werth, wenn sie auf sittlicher Basis ruht, d. h. wenn sie neben Dem, was vielleicht tadelnswerth ist, mit strenger Unbefangenheit zugleich das Bedeutende, das Positive anerkennt. Setzt man jedwede Achtung bei Seite, so ist der Demoralisation Thor und Thür geöffnet. Eine Schonung auf Kosten der Wahrheit paßt allerdings nicht mehr in unsere Zeit; noch schlimmer aber ist die Nichtachtung, mit der man wirkliche Verdienste herabzuziehen und zu verkleinern sucht. Dabei kann nicht einmal der Umstand als Entschuldigung gelten, daß man jene Verdienste nicht herauszufinden vermöge, daß man anderer Ansicht, daß man Gegner sei. Man übersieht in diesem Falle, daß es die niedrigste Forderung socialen Anstandes ist, was Andere hochhalten, mindestens mit Achtung zu behandeln. Jetzt ist leider an die Stelle desselben die frechste Rücksichtslosigkeit getreten. Persönlichkeiten, die in Einseitigkeiten befangen sind, und dabei die Stelle des Weltrichters zu spielen sich für berufen halten, gewähren uns das traurige Schauspiel maßloser, mit Bornirtheit verbundener Arroganz.

Es ist schon eine längere Reihe von Jahren her, daß sich dieser Ton in der Presse verbreitete. Früher aber war Alles noch zersplittert; es waren mehr nur Einzelbeziehungen, die sich geltend machten; in neuerer Zeit sind Parteibestrebungen und Parteileidenschaften hinzugekommen, und wo früher noch Privatrücksichten vorwalteten, sind jetzt die allgemeineren der Partei maßgebend geworden. Es ist nicht zu leugnen, daß die neudeutsche Schule in einzelnen ihrer Anhänger zu weit gegangen ist. Ueberall, wo ein engerer Anschluß, eine Schule sich bildet, haben wir dieselbe Erscheinung. Noch viel weiter aber ist die andere Partei gegangen, und zwar über alles Maß hinaus in Verdächtigungen, Verdrehungen und Lügen. Gerade Diejenigen sind die parteiischsten, welche am meisten von ihrer Unbefangenheit zu sprechen lieben, und entschiedene Parteigänger haben die Dreistigkeit, sich als die Vertreter einer vorurtheilsfreien Anschauung der Dinge zu geriren.

Wir sehen solcher Gestalt die widersprechendsten Urtheile laut werden. Kaum jemals dürfte es vorgekommen sein, daß sich die einzelnen Stimmen so diametral entgegengesetzt gewesen sind, wie in unserer Zeit, und es wäre in Folge davon eine ganz interessante Zusammenstellung, wenn man einmal die abweichenden Ansichten, welche die verschiedenen Blätter über eine und dieselbe Erscheinung aussprechen, vereinigt publiciren wollte. Der nicht näher Unterrichtete müßte in der That fast glauben, die Leute sprächen über ganz verschiedene Dinge.

Gleich viel ob man der Kunst schadet, gilt es Vielen nur als das Höchste, ihre Meinung so laut wie möglich in die Welt hinauszuschreien. Sich dem Ganzen unterzuordnen, die Rücksichten zu nehmen, welche die Wohlfahrt desselben erheischt, fällt selten Jemand ein. Von einer Selbstbeherrschung in dieser Beziehung ist keine Rede mehr; im Gegentheil, neue Jour-

nale lieben es, Scandal anzufangen, um sich Leser zu verschaffen.

Die Kritik verfolgt oftmals geradezu die Künstler, und statt ihnen fördernd zur Seite zu stehen, wo die Leistungen ein Recht haben, dies zu beanspruchen, oder einigermaßen begründete Hoffnungen sich darbieten, sieht sie in ihnen ihre Feinde. Das Richtigste, das Natürlichste wird verdreht, wird auf den Kopf gestellt. Wo Eigenthümlichkeit sich vorfindet, macht man dieselbe zum Fehler. Eine besondere Politik aber ist, nur das Negative ins Auge zu fassen, das Mangelhafte, Das, was der Einzelne in Folge seiner Individualität im geringeren Grade besitzt, vorzugsweise zu betonen, das Positive aber, Dasjenige, worin der Schwerpunct einer Individualität liegt, gänzlich zu ignoriren. Stricte Beweise lassen sich nicht immer führen. In künstlerischen Dingen ist Vieles dem Gefühle und der subjectiven Anschauung anheimgegeben. So hat man leichtes Spiel und versteckt sich hinter die Berechtigung, welche jede Ansicht glaubt für sich in Anspruch nehmen zu dürfen.

Die Kritik setzt sich gegenseitig herab, verdächtigt sich. Jedweder Meinungsäußerung wird sogleich eine parteiische Absicht untergelegt und die Neigung in der Menge, Alles auf schlechte Motive zurückzuführen, dadurch wesentlich gefördert. Daß die Kritik damit nur sich selbst schadet, den Boden untergräbt, in der allgemeinen Achtung herabsetzt, scheint sich der Erwägung zu entziehen. Ein Austausch der Ansichten findet nicht mehr statt. Jeder meint, allein Recht zu haben, und ein Zweifel an der Richtigkeit seines Urtheils weckt sofort die tiefste Gehässigkeit.

Auch das Publicum endlich ist nicht frei von Schuld. Es bevorzugt das Rücksichtslose, es liebt den Scandal, selbst wenn es sich seine eigene Mißbilligung darüber nicht verhehlen kann. Das Gemäßigte springt weniger in die Augen. Deshalb speculiren Viele auf die schlechten Neigungen in der Menge. Sie selbst aber wird dadurch, sowie durch die fortwährenden Widersprüche, welche man ihrer Lecture unterbreitet, mehr und mehr demoralisirt. Die Menge wird verdorben, weil sie schließlich nicht mehr weiß, was sie denken soll, und zum Indifferentismus hingetrieben.

Der Ruin der Kunst und der Kunstinstitute ist unter solchen Umständen unausbleiblich. Die Künstler werden künftig solche Orte, wo eine derartige Rücksichtslosigkeit ihren Sitz aufgeschlagen hat, wo man ins Blaue hinein maßlose Forderungen stellt, wo man ohne Erwägung der Verhältnisse gedankenlos abspricht, zu vermeiden bestrebt sein, und die Kunstinstitute müssen, statt das Beste zu erlangen, mit solchen Kräften vorlieb nehmen, denen es lediglich um materiellen Erwerb zu thun ist. Gerade das Gegentheil von Dem, was man angeblich zu erreichen bestrebt ist, wird sonach das Resultat sein.

Solche Zustände konnten natürlich nicht verfehlen, auf die Künstler selbst die übelste Rückwirkung zu äußern.

Die richtige Stellung der Künstler zur Kritik ist verloren gegangen, die Ueberzeugung von dem Werthe und der Nothwendigkeit einer wirklich ihrem Begriffe entsprechenden Kritik nicht mehr vorhanden, beide Factoren sind in ein durchaus schiefes Verhältniß gekommen. Sind doch von jeher und bis auf den heutigen Tag die Ansichten der Künstler über die Kritik von sehr unklarer Beschaffenheit gewesen, und hat namentlich das noch jetzt weit verbreitete Vorurtheil, als ob das künstlerische Schaffen das einzige sei, als ob selbst die ächte und hohe Kritik tiefer stehe als jenes, sehr geschadet und der richtigen Würdigung des wissenschaftlichen Elementes Eintrag gethan. Der schlechteste Dichter, der elendeste Maler oder Tonsetzer glaubt noch jetzt weit über jedwede Kritik hinaus sehen und sich über dieselbe erhaben dünken zu dürfen, weil er nicht begriffen hat, daß neben der Form des künstlerischen Schaffens noch andere, und zwar höher berechtigte schöpferische Geistesthätigkeiten in der Menschennatur vorliegen, daß das künstlerische Schaffen nur eine Seite neben anderen gleich oder höher berechtigten productiven Geistesthätigkeiten ist. Wie viel mehr mußte jetzt, wo wirklich die gegründetste Veranlassung vorliegt, der Kritik zu mißtrauen, das gesammte Verhältniß zu einem durchaus verkehrten sich gestalten. Gute und schlechte Kritik wird gemeinhin kaum noch geschieden. Man ist dahin gelangt, ihr Haß und Verachtung entgegenzubringen, wenn sie tadelt, vor ihr zu kriechen, wenn sie lobt. Sie wird allein betrachtet als ein Mittel zur Empfehlung, höher aber kaum geachtet. Der unbedeutendste Künstler schiebt die Schuld auf persönliche Gehässigkeit, wenn er getadelt wird. Lobhudeleien einernten gilt Vielen als das Höchste, und man ist befriedigt, wenn dieser Zweck erreicht ist. In diesem Falle hat der Kritiker den Künstler „verstanden", in dem entgegengesetzten wird er sofort für unzulänglich erklärt. Die Künstler hassen eigentlich die Presse, gleichviel ob dieselbe durch Kritiker von Profession oder Collegen vertreten ist, aber sie sind derselben benöthigt, und so sehen wir eben das tief unsittliche Resultat, daß sie nur eine egoistische Benutzung derselben im Auge haben. Sie erniedrigen sich, indem sie den Recensenten Besuche machen, mit Widerstreben zwar, aber sie thuen es, weil eine tadelnswerthe Sitte gegenwärtig es verlangt, während in der That jeder ehrenhaft gesinnte Kritiker dieselbe verabscheuen muß.

Allerdings bezeichnet das eben Gesagte nur erst die eine Seite der Sache. Auch die Künstler sind nicht frei von Schuld, und es ist gegenwärtig schwer zu entscheiden, wem von beiden Theilen die Verantwortlichkeit in erster Linie eigentlich aufzubürden ist. Der Demoralisation der Presse tritt eine unglaubliche Anmaßung der Künstler gegenüber, und was die Kunstinstitute betrifft, eine unerschütterliche Stabilität, welche ihre Schwäche und Unzulänglichkeit hinter einer gewissen Hochnasigkeit mühselig zu verbergen strebt. Die Künstler dünken sich infallibel. Nicht mehr das fremde Urtheil gewährt ihnen einen Anhalt in Bezug auf die Beurtheilung ihrer eigenen Leistungen; wir sind schon so ziemlich dahin gekommen, daß Jeder zugleich sein einsichtsvollster Beurtheiler zu sein meint, so daß nur noch der letzte Schritt, auch sein eigener Kritiker zu sein, für die Zukunft übrig bleibt. Die Kunstinstitute verstecken sich hinter das Vorgeben, die Kunst in ihrer Reinheit schützen zu müssen, während Faulheit und Gedankenlosigkeit die eigentlichen Triebfedern sind. Eine ganz enorme Eitelkeit endlich läßt sie zugleich absehen von dem etwaigen Guten, was andere Leute vorgebracht haben, und ganz unzweifelhaft richtige Verbesserungsvorschläge werden ignorirt, weil dieselben nicht von jenen Instituten selbst ausgegangen sind. Die Kritik ist dann genöthigt, Repressalien zu gebrauchen, und wenn derselben endlich Nichts übrig bleibt, als sich der rücksichtslosesten Waffen zu bedienen, so erklärt und entschuldigt sich der Gebrauch derselben schließlich aus diesem Umstande.

So möchte man allerdings behaupten, daß beide Parteien sich Nichts vorzuwerfen haben, daß beide einander werth sind.

Wollen wir indeß ganz unbefangen sein, so müssen wir bekennen, daß trotz dieser auf der anderen, der künstlerischen, Seite anzutreffenden großen und entscheidenden Mängel im Ganzen doch die Kritik die Hauptschuld trägt; die Kritik, die bis jetzt auch nicht einmal die nächstliegenden Voraussetzungen erwogen hat, die von den willkürlichsten, unberechtigtsten Stand-

punctum auf das Richteramt auszuüben unternimmt, die oftmals kaum weiß, was sie will, und zu sprechen liebt, wie ihr der Schnabel gewachsen ist.

Betrachten wir einige Beispiele.

Man klagt über den Verfall der Bühnenzustände, man hat bei den Bühnenkünstlern getadelt, daß sie keine unbefangene, wahrheitsgetreue Kritik mehr vertragen können, daß sie auch die gerechteste, humanste Beurtheilung, sobald dieselbe einen Tadel enthält, auf schlechte Motive von Seiten des Beurtheilenden zurückführen. Ich frage aber, ob eine solche Haltung nicht durch die Stellung, welche die Kritik einzunehmen pflegt, nothwendiger Weise bedingt ist? Wol möchte ich Den sehen, der solchen, sich immer erneuernden rücksichtslosen Angriffen gegenüber, wie sie vielfach in der Tageskritik vorkommen, auf die Dauer sich ganz unberührt erhalten könnte? Noch ganz andere Leute zwar, könnte man erwidern, müssen sich solche Beurtheilungen gefallen lassen. Der große Unterschied aber besteht darin, daß in der Politik z. B. Systeme mit einander kämpfen, während der Bühnenkünstler genöthigt ist, sich selbst fort und fort auszusetzen, seine ganze Persönlichkeit Preis zu geben. Hierzu kommt, daß dem Letzteren, wie überhaupt dem ausübenden Künstler, nicht einmal das Recht zustehen soll, sich zu vertheidigen, daß er Alles widerstandslos über sich ergehen lassen soll: eine im Publicum weit verbreitete Meinung, die gerade so klug und begründet ist, wie die verwandte, aus derselben Zeit sich herschreibende, daß Genies hungern müssen. Wo soll schließlich das Interesse, die Lust an der Sache herkommen, wo die Freudigkeit, sich einem Berufe zu widmen, der nur die äußersten Widerwärtigkeiten bietet. Werden nicht die Künstler gezwungen, sich mit Gleichgültigkeit zu waffnen und eine dicke Haut anzuschaffen, um nur schnell Geld zu erwerben und dann mit Verachtung einem Berufe den Rücken zu kehren, der sie allen möglichen Anfeindungen wehrlos aussetzt? So viel ist richtig, daß nur zu oft die besten Kräfte durch solches Verfahren ruinirt werden, und zwar auf allen Gebieten, denen des künstlerischen Schaffens im engeren Sinne nicht ausgenommen. Der mit höherem Beruf Ausgerüstete zwar läßt sich dadurch nicht irre machen. Er weiß ja, daß es in Deutschland Sitte ist, Jedem, der die gewohnten Bahnen verläßt, das Leben nach Möglichkeit zu verbittern. Auch soll dem Dünkel und der Anmaßung der Künstler kein Vorschub geleistet werden; aber eben so wenig ist es gerechtfertigt, ihnen die Freudigkeit des Berufes zu rauben, die Lust an der Sache zu vergällen. Dabei denkt man viel zu wenig daran, daß namentlich ausübenden Künstlern gegenüber oftmals durch ein paar Federstriche in einem großen politischen Journale ihre Laufbahn, wenigstens für den Moment, ganz zerstört werden kann. In der Regel giebt allerdings das große Publicum wenig oder gar Nichts mehr auf solche Besprechungen, namentlich, wenn es in der Lage ist, sich selbst überzeugen zu können. Die Presse hat sich so sehr den Boden unterminirt, daß sie positiv gar nicht mehr zu wirken vermag, z. B. keinem Künstler ein volles Haus verschaffen, trotz der eifrigsten Empfehlung. Wo man aber nicht Gelegenheit hat, sich selbst zu überzeugen, an anderen Orten, ist sie noch immer im Stande, der Laufbahn namentlich eines Anfängers hinderlich in den Weg zu treten. Die ernstesten Lebensfragen kommen sonach hier zugleich in Betracht, Dinge, an welche die Kritik in ihrem Leichtsinne gar nicht zu denken pflegt. Man möchte in Folge davon behaupten, jene künstlerische Arroganz sei der einzige Ausweg, um sich den Angriffen der Kritik gegenüber aufrecht zu erhalten, möchte darum die wirklich vorhandenen Gebrechen bei den Künstlern nicht als Ursache, sondern als Folge jener unseligen Zustände der Kritik und eines entsprechenden Verhaltens im Publicum bezeichnen.

Die Reform muß daher auch zunächst von der Kritik ausgehen, und es entsteht die Frage, welche Mittel und Wege einzuschlagen sind, um zu diesem Ziele zu gelangen.

Guter Wille im Einzelnen kann Heilsames wirken, dem Verfall bis auf einen gewissen Grad Einhalt thun. Eine Bedeutung von größerer Tragweite indeß kann solchen Bestrebungen nicht eingeräumt werden. Auch bloße Moralpredigten helfen wenig. Sie mögen dazu dienen, den Einblick in die Lage zu erleichtern, sind aber nicht im Stande, darüber hinaus zu führen. Eben so zwecklos erscheint eine Polemik in den einzelnen Fällen, wenn die principielle Erörterung nicht vorausgegangen ist. Derartige Streitigkeiten arten meist in leeres Gezänk aus. Ist die Polemik schlagend, so kann sie momentan zwar helfen, es bleibt aber im Ganzen beim Alten, und wenn ein Kritiker dadurch unmöglich gemacht worden ist, kommt schnell ein Anderer, der das alte Spiel erneut.

Nur die positive Förderung, die Erweiterung des Horizonts, die Feststellung ganz unzweifelhaft richtiger Grundlagen, vermag hier Neues zu schaffen, vermag im Großen und Ganzen über das bisherige Verfahren hinaus zu führen. Dies sei die Aufgabe des nächsten Artikels. Versuchen wir, uns derselben mindestens zu nähern. Sind wir erst über das Fundament einig, sind die Principien festgestellt, so wird es leicht sein, später im Einzelnen das Unzulängliche nachzuweisen.

(Ende des dritten Artikels.)

Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Rußlands an derselben.

Sendschreiben aus Petersburg

von

Alexander Serof.

(Fortsetzung.)

Dem Lobe gewissenhafter chronologischer Untersuchungen hat jedoch die Rüge eines Irrthumes zu folgen, den man jedem Anderen leichter, wie Lenz, nachsehen könnte. Beethoven schrieb bekanntlich zu seiner Oper „Fidelio", die anfänglich „Leonore" hieß, drei Ouverturen, von denen nicht die erste (Nr. 1 Cdur), unter Op. 138 nach Beethoven's Tode erschienene, sondern die zweite (Edur Nr. 2) mit der Oper in Scene ging (1805), aber mißfiel, was Beethoven veranlaßte, die Ouverture umzuarbeiten, wodurch die dritte (Nr. 3, Edur), eine Potenz von Nr. 2, entstand, die mit der ersten Umarbeitung der Oper 1806 gegeben wurde und die bedeutsamste Ouverture ist, welche die Welt und die Bretter, welche die Welt bedeuten, hervorgebracht haben, gerade deshalb aber in Wien nicht besser gefiel. Eine zweite Umarbeitung der Oper unter dem Titel „Fidelio" gab Beethoven 1814, und bei der zweiten Aufführung der Oper in dieser Gestalt eine neue Ouverture (Edur), welche, wie die zweite Umarbeitung der Oper, gefiel, gegen Nr. 2 und besonders gegen Nr. 3 in unseren Tagen kaum mehr in Betracht kommt. Das Alles findet sich bei Lenz, zum Theil genauer, als bisher bekannt gewesen war; aber nun kommt der Irrthum. Als die Ouverture Nr. 2 bei Breitkopf und Härtel gestochen werden sollte (Nr. 3 war

bereits erschienen), fehlte im Manuscripte der Schluß, den Mendelssohn aus einer entsprechenden Stelle in Nr. 3 einschaltete. Später fand sich das vollständige Manuscript von Nr. 2. Lenz glaubt, daß dieses nachträglich bei Breitkopf und Härtel gestochene Manuscript von Nr. 2, das von der ersten Ausgabe von Nr. 2 nur dadurch abweicht, daß am Schlusse „selbstverständlich" nicht mehr zu lesen steht: „von Mendelssohn aus Nr. 3 ergänzt", eine Variante der ersten Ausgabe von Nr. 2 ist, und beschreibt Nr. 2 selbst, wo er eine Variante von Nr. 2 zu beschreiben glaubt (III, 3. S. 153). Er spricht von einer geringeren Lesart von Nr. 2, welche älter als Nr. 2 wäre, und zählt mit Nr. 3 (die einzige Variante von Nr. 2) 4 Leonoren-Ouverturen in C dur. Von der großen Leonoren-Ouverture (Nr. 3, Vogel Greif, der das Schicksal der Theater-Ouverture durch die Jahrhunderte trägt) sagt Lenz, sie scheine der namenlosen Oper, von der Bedeutung der Beethoven-Symphonie, dem unbekannt gebliebenen Kunstwerke bestimmt, das Beethoven nicht schrieb; von den bekannten sei, nach dieser Ouverture, keines möglich. Das ist eben so neu, als wahr. Schön wäre ferner die Lenz'sche Interpretation von Nr. 3, wenn sie richtig wäre. Das ist sie aber nicht; sie knüpft nicht einmal beim Concreten (dem Sujet der Oper) an. Ich habe seitdem in Musikbeispielen erwiesen, daß Nr. 3 auch im Allegro (was Niemand bemerkt hatte) den Motiven der Oper angehört, einzig und allein durch die Oper zu interpretiren ist („Neue Zeitschrift für Musik" März 1861).

Die bibliotheca Beethoveniana, welche Lenz' Katalog nennt, enthält alle Angaben über Ausgaben, Einrichtungen, erste Aufführungen, erste Beurtheilungen, die Literatur jedes einzelnen Opus. In der besonders interessanten Kritik der Zeitgenossen Beethoven's glänzt da, als Stern erster Größe, Hoffmann, der Verfasser der „Phantasiestücke". Seine Urtheile über die Emoll-Symphonie, über die Erdödy-Trios (Op. 70, siehe oben) sind so zutreffend, so poetisch gedacht, daß man an ihnen keine Ausstellung machen könnte, wenn sie auch in unseren Tagen geschrieben worden wären. Das will von Musikurtheilen vor 50 Jahren viel sagen. Das von Lenz vollständig ausgebeutete Preßungeheuer der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", die von Fachmännern, Literaten, Recensenten dem armen Riesen Beethoven ertheilten guten Rathschläge gehören zu den merkwürdigsten psychologischen Thatsachen in der Geschichte des Geistes.

Bedeutende bibliographische Lücken hat das Buch von Lenz nicht, wovon indeß die heroische Symphonie, die Chor-Symphonie und die Coriolan-Ouverture auszunehmen sind, wo man die Programme Richard Wagner's, des tiefsten Kenners Beethoven'schen Geistes, vermißt. Jede Zeile Wagner's über Beethoven verdiente einen Ehrenplatz im Kreise der von Lenz so fleißig versammelten Beethoven-Schriftsteller. Jene Programme hätte sich Lenz aber leichter verschafft, als manches Andere, und ignoriren durfte er Wagner nicht. Lenz ist überhaupt nicht gerecht gegen die Epigonen Beethoven's, von Franz Schubert bis auf unsere Tage (Mit- und Nachwelt, Bd. 2); er sympathisirt zu wenig mit Chopin, Schumann; er berührt kaum Berlioz und übergeht die neueste Richtung deutscher Tondichtung, die sogenannte neudeutsche Schule, ganz, was bei der Connexität dieser Schule mit den letzten Werken Beethoven's unerlaubt war. Lenz hatte pro oder contra zu sein, oder aber seine Neutralität zu erklären. Wie es gekommen, fällt ihm hier eine namhafte Lücke zur Last.

Mit der dritten Periode (Bd. III, Thl. 4) steht man vor dem Kerne des Buches. Aus dieser dritten Periode seien hervorgehoben: 1) Die zwischen den Solo-Sonaten (Op. 101, 106, 109, 110, 111) getroffene Unterscheidung nach Analogie eines pompejanischen und colossalischen Elementes, das die sogenannten Räthsel in der Factur aufs Glücklichste löst.

„Wir wollen", sagt Lenz S. 13, „für Op. 101, 109, 110 gesagt haben, daß in diesen beschränkteren Instrumentalräumlichkeiten Alles an sich Gegenstand (geistiges Motiv) ist, ohne, wie in Op. 106 und 111, auch noch durch Größe und Macht der Erscheinung (Form) zu wirken. Assimiliren wir die lichten Farben auf dunklem Grunde pompejanischer Fresken den Klangschönheiten in Opus 101, 109, 110."

2) Die besonders für Specialisten interessante Analyse der Solo-Sonate Op. 109, in der Lenz (1860) weit über Marx in der „Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung" (1824) hinauskommt. Eine Entdeckung ist das Resultat: „Das Motiv des Sonaten-Gedichtes sei ein blosses Intervall, eine Terz."

3) Der Nachweis von Kettensätzen in Beethoven, d. h. von einem Satze in mehreren Bewegungen, welcher ein Ganzes, Sonate (Op. 109), Doppelsonate (Op. 102), Quartett (Op. 132, Amoll) ausmacht.

4) Die Beantwortung der Frage: „wie unterscheidet sich der Veränderungsstyl der dritten Periode von dem der zweiten?" Die Veränderung, liest man da, ist für Beethoven die Wiedergeburt (Palingenesie) aller Tondichtung überhaupt. In der Veränderung wird er vollends zum Reformator des musikalischen Gesammtbegriffs. Veränderung (Verwandelung) ist ihm die Musikidee selbst, die höhere Satzbildung, musikalische Kunst und Wissenschaft letzten Stadiums.

„Wo Alles zur Veränderung (Wandelung) wird, da ist die Idee der Wandelung das große Thema — diese Idee sich selbst Form und damit unendlich", sagt Lenz. „Das Starre (Anorganische) der alten Variationsform in dem vom Thema unabänderlich Gegebenen, Beethoven ist es Anknüpfung des Lebens (des Organischen). Nicht die verschiedenen Seiten (Variationen) einer Idee (Thema) sind Zweck; alle Seiten aller Ideen in einer sind es. Alles, was der Dichter auf diesem seinen Wege zu sagen, zu entdecken, zu prophezeien findet. Der Standpunct für diesen Styl (die psychische Potenz der Form) liegt somit außerhalb des so veränderten Themas, in der Unendlichkeit geistiger Vorstellungen überhaupt, welche letztere an sich Umwandelungen eines Stoffes (Themas) sind. Die Beethoven'sche Veränderung wird zu einer archimedischen Schraube des Geistes, zum unendlichen Thema auf Veranlassung endlicher. Ist kosmische Universalität der Ausdruck Beethoven's im großen Ganzen, so ist Vertiefung der organische Zug seines Geistes, Vertiefung und Veränderung ihm aber identisch." — Das ist sehr bedeutend, ganz neu, fruchtbar für die Zukunft dieser Literatur.

5) Die Anwendung dieser Geistesrichtung, welche Lenz die psychische Variation nennt, auf die Variationen Op. 120 (über einen Walzer), wo es heißt:

„Man wird sich überzeugen, wie die Reihe solcher Veränderungsscenen ein Ganzes ist, jede Veränderung einen integralen Satztheil, gleichsam einen Infinitesimaltheil der Idee bildet, nicht in der Variation, sondern in der Variabilität menschlicher Vorstellungen besteht. Die Theile eines solchen Beethoven'schen Ganzen haben

auf einander zu folgen, wie Motiv, Gegenmotiv, Rückkehr eines und desselben Satzes in der Sonatenform."

Eine tief organische Idee, welche der neuen Aera der Kunstkritik angehört.

6) Die der Chor-Symphonie aus der Missa solemnis in D nachgewiesene Genesis, als Coda der Messe im welthistorischen Sinne. Es heißt (III, 4, S. 170) von der Chorsymphonie:

„Der Großmeister der Gattung, der tiefste Gedanke der Gesammtliteratur in Fusion der Pole: „instrumental und vocal"; die Ponderirung dieser Pole; Verwandtschaft in der Grundidee; die Stellen, in denen die Symphonie Messe, die Messe Symphonie wird (Seid umschlungen Millionen — Symphonie; Kriegsepisode in der Messe). Diese Berührungspuncte lassen beide Werke als eins im Geiste erkennen, sie nur nach: Kirche — Welt unterscheiden. In der Messe schreibt Beethoven eine ideale Kirchengeschichte; in der Chorsymphonie, in prophetischer Offenbarung, die Geschichte unseres laufenden Jahrhunderts; das große Bild aller Dualismen, aller Streite und Kämpfe mit dem Resultate des Bruderkusses:

„Diesen Kuß der ganzen Welt"

Ich habe eine bibliographische Entdeckung betreffs der Chorsymphonie in Berlin gemacht. In der gestochenen Partitur steht bekanntlich keine Reprise des Scherzo nach dem Trio, sondern eine Coda, was einen unbefriedigenden Schluß giebt. Man hat darüber gestritten, wie nach Analogien in Beethoven die Reprise zu machen sei. Ich reiste 1859 nach Berlin, um das auf der königl. Bibliothek befindliche Autograph zu untersuchen. Da steht von Beethoven's Hand, an der Fermate im Scherzo (S. 165 der gestochenen Partitur): l'ultima volta (also Reprise des Scherzo) si prende dopo questa ferma subito la Coda. Für Pflicht halte ich zu erklären, daß mir Lenz vor meiner Abreise nach Berlin die von ihm scharfsinnig aus innerlichen Gründen in seinem Buche bestimmte Reprise (S. 185, III, 4), ganz wie sie Beethoven anordnete, im Manuscripte mittheilte, womit aber Lenz wie Niemand den Nagel auf den Kopf getroffen hatte.

7) Die „Quartett-Pentaide", wie Lenz die fünf letzten Quartette nennt (S. 209—301). Das einzig vollständig Kritisch-Speculative, was man über den wichtigen Gegenstand besitzt, mit besonders schätzbarer Polemik und Bibliographie, mit neuen Quellen (Correspondenz mit C. Holz). Die Abhandlung trägt das Motto: docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem. Schindler ist dabei der in „Alt-Licht" Geborene; Holz steht auf der Schwelle; Lenz in „Neu-Licht". Der Wichtigkeit und Neuheit der Anschauung halber folgende Stelle:

„Hier (in den fünf letzten Quartetten) gilt es die bisher in der Gattung gesammelten Gedankenfrüchte als blose Ausgangspuncte für unbekannt gebliebene anzusehen, und wo man mit dem Begriff (Quartett) fertig zu sein glaubte, von vorn anzufangen. Was die Kirchentonarten, der Fugenstyl, die Modulation bisher gewirkt — hier ists vollbracht; in der Anwendung auf die empfindlichste Musikgattung hat es die Probe bestanden. Die Pentaide, das Substrat des Beethoven'schen Tiefgedankens, ist die Musikseele, was die Chorsymphonie einer Gattung, die Messe in D einem Styl — die Berechtigung der Idee für sich. Die Pentaide vereinigt einer im Quartette nie erlebten Speculation die Majestät der zweiten, die einfache Schönheit der ersten Periode, welche Gedankenstufen in der Verwerthung durch Speculation ihr eigentliche Bedeutung erhalten. Vergessen wir nicht, unter welchen Bedingungen der Quartettbegriff in das Leben der Musikidee tritt. Die Quartettseele hatte zu keiner Zeit darin bestanden, an der Zusammenstellung von vier Streichinstrumenten, zu größerem oder geringerem Spielreichthum, genug zu haben, sondern darin, ein Mikrokosmus der Musikseele zu sein. Die Gedankenfreiheit, nach der die Quartettseele strebte, verleiht ihr die Pentaide. Die Quartetttrilogie (die drei Rasumowski'schen Quartette) hatte drei Schläge an die Pforte des dem ersten Beethoven noch verschlossen gebliebenen Quartettgeistes gethan. Ein dem Geschmacke, die erste Violine vor Allem tüchtig geigen zu lassen, anklebendes (concertantes) Element war in den Rasumowski'schen Quartetten mit untergelaufen. Die große Sporade (wie Lenz Op. 74 bezeichnet, weil dieses sogenannte Harfenquartett sich in den ersten und zweiten Styl theilt) hatte das Werk der Emancipation partiell fortgesetzt. Am Weitesten war der Phantasus des Fmoll-Quartetts (Op. 95) gekommen. Mit der Pentaide beginnt nicht nur die Neugestaltung des Begriffes, sondern auch, und dies ist die Hauptsache, ein höheres Stadium der Musikidee, das Stadium der von Ausdrucksmitteln abstrahirenden, für und an sich geltenden Erfindung. Dem Quartette, d. h. einer die Kluft vom Einzelinstrumente bis zum musikalischen Demos (Orchester) ausfüllenden Oligarchie, das Geheimste anzuvertrauen, lag Beethoven nahe, weil dem Quartette nur Geweihtere nahen. Kein Quartett in der historischen Bedeutung des Wortes; eine von vier Streichinstrumenten dargestellte Literatur, welche die dem Ausdrucksmittel eingewohnten Bedingungen als eben so viele Fesseln abstreift. Charakter und Zahl der Sätze werden nicht mehr einer Schablone unterworfen sein. Nicht nur als Factoren eines Ganzen (was schon der Fall gewesen war), auch im Spielreichthum, das heißt hier: in Theilnahme an der Idee, werden alle vier Stimmen ebenbürtig sein, wird die zweite Violine eben so viel erzählen, als die erste, die Bratsche so viel als das Violoncell."

Zum ersten Male findet man die Werke, welche in der dritten Periode (Op. 101—138) erschienen, nicht entstanden, im Buche von Lenz nach inneren Gründen von denen geschieden, welche die dritte Periode, in der Zahl von 16, ausmachen.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Im dreizehnten Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 15. Januar hörten wir die schwedische Hofopernsängerin Frau Rösler-Lund aus Stockholm. Sie trug „Mirjams Siegesgesang" von Reinecke und schwedische Lieder von Lindblad vor. Erstere Composition, welche in einem hohlen Pathos einherschreitet, kann weder reich an origineller Erfindung, noch interessant durch rhythmische Abwechselung genannt werden. Frau Rösler-

Lund bemühte sich mit gut musikalischem Sinne und dramatischem Vortrage das Stück zu geeigneter Wirkung zu bringen; doch trat ihr dabei undeutliche Textaussprache und ein Forciren der hohen Lage auf Kosten der Mitteltöne und Tiefe hindernd entgegen, wodurch einzelne Effecte ganz verloren gehen mußten. In den schwedischen Liedern konnte die Sängerin, mehr auf heimischem Boden, auch ihr sehr hübsches Talent für anmuthig-naive Vortragsweise zur Geltung bringen. Hrn. Krumbholz, Mitglied des Orchesters, spielte hierauf ein Concert für das Violoncell von Goltermann mit beachtenswerther Technik, Sicherheit und, namentlich im langsamen Tempo, ausgiebigem Tone. Weniger klar und rein erschienen die etwas überstürzten Passagen, wodurch auch zeitweilige Ungleichheiten im Orchesteraccompagnement nicht vermieden werden konnten. Die darauf folgende Concertante für sechs Violinen von Louis Maurer aus Petersburg war wol mehr nur als ein Act der Pietät gegen den verdienten Künstler in das Concertprogramm aufgenommen worden. Ausgeführt wurde dieselbe von den HH. Concert-M. Dreyschock, Röntgen, Haubold, Volland, Wilhelmj und dem Componisten. Einen reineren Genuß gewährte die Wiedergabe der Symphonie in Edur mit der Schlußfuge von Mozart, die bis auf den letzten Satz, in welchem eine größere Sauberkeit erwünscht gewesen wäre, mit Frische und Präcision ausgeführt wurde. — Der Gatte der im Eingange erwähnten Sängerin, der königl. Kammermusikus Hr. Emil Lund aus Stockholm, ließ sich in der letzten Abendunterhaltung im Conservatorium als Oboer hören.

Wien.

Stofflich betrachtet, nimmt unter den Aufführungen unserer Musikinstitute, welche während der letzten etwa anderthalb Monate stattgefunden haben, wol das erste Wiener Gesellschafts-Concert die bis zur Stunde bedeutsamste Stelle ein. Es brachte, neben anderweitigem, später kurz zu berührendem Inhalte, vor Allem drei Novitäten. Eine derselben, Brahms' sechssätzige Serenade für großes Orchester (Op. 11), darf eine Neuheit engster Bedeutung heißen. Mozart's im October 1775 componirtes Violinconcert mit Orchesterbegleitung, zur Stunde noch Manuscript, ist bei eben erwähntem Anlasse in Wien zum ersten Male öffentlich gespielt worden. Dasselbe gilt von einer dereinst für die Milder-Hauptmann geschriebenen C. M. v. Weber'schen „Scene und Arie". Zu all dem theils gedanklich, theils geschichtlich Anziehenden gesellten sich überdies die immerdar zündkräftigen Mendelssohn'schen Christus-Chöre. Ueber Brahms' a. a. O. bereits gewürdigte, wenngleich meines Erachtens zu streng beurtheilte Serenade nur so viel: Sie ist eines der anmuthigsten Gebilde nicht blos derjenigen Richtung, welcher sie entsprossen, sondern auch der nach-Beethoven'schen und bis zu den umfassenden Wesens- wie Formeroberungen des musikalischen Neudeutschlands ragenden Gegenwart überhaupt. Frisch, voll und reich in ihren Themen, ist beinahe ein jedes derselben vom Hauche einer seltenen Grazie und von einer neuestens immer seltener werdenden Heiterkeit der Lebensauffassung durchweht. Außerdem zeigt die in Rede stehende Partitur allenthalben eine der hervorspringendsten Seiten des Musikmenschen Brahms überhaupt in genügend eindringlichem Sinne. Ich möchte diese ausgeprägte Art ein vom besten Geiste der Gegenwart getragenes Wiederverurbildlichen der contrapunctischen Formen des Canons, der Fuge wie ihrer Ab- und Unterarten nennen. Brahms vollbringt hier wie überhaupt in der Mehrzahl seiner bisherigen Werke ein im Lichte der Jetztzeit geweihtes Fortpflanzen des Bach-Beethoven-Schumann'schen geistigen Erbe. Dieser Grundzug tritt in einem bei späterer Gelegenheit dargebotenen zweiten größeren Werke des Componisten noch augenscheinlicher in den Vordergrund. Ich will es daher vorläufig mit dieser Andeutung bewenden lassen und, bei der Hauptsache bleibend, nur noch des durchweg frischen, jugendkräftigen, überall maßvollen orchestralen Farbentones der Brahms'schen „Serenade" gedenken. Offen gesagt, fällt mir persönlich unter den sechs Sätzen dieses Opus ein Wahlact der Bevorzugung sehr schwer, während ein Hintansetzen einzelner Glieder dieses in seiner Art meisterhaften Ganzen gegenüber anderem hervorstechenderen Einzelnen meiner Ueberzeugung geradehin unmöglich dünkt. Die vox populi, mit welcher dies Mal auch der Grundstamm hiesiger Journalkritik gegangen, hat hingegen entschieden zu Gunsten des ersten Menuett-Scherzo und des in der That auch wunderzarten getragenen Mittelsatzes das Wort geführt. Zwei Arien Mozart's und C. M. v. Weber's ließen uns in Frl. Bochkolz-Falconi eine eben so gründlich geschulte wie verständige und feinfühlende Sängerin, das gründlich zopfige, lediglich phrasenhafte Mozart'sche Concert in Hrn. Bennewitz, einem von Prag vor Kurzem nach Salzburg übergesiedelten und daselbst als Concertmeister am Mozarteum sesshaften Künstler, einen Geiger von zwar kleinem, doch anmuthigem Tone und gründlich durchgebildeter Technik kennen lernen.

Hatte das Programm des zweiten Gesellschaftsconcertes, einiger Schwächen ungeachtet, doch in seinen Spitzen guten Zug; so war über jenem des dritten eine kaum in den zu Grabe gegangenen Zopfzeiten des Wiener Musiktreibens erlebte Flauheit, Leere und Flachheit gebreitet. Rechnet man zwei längst bekannte reizvolle Chöre Schumann's, den „Schmied" und die „Romanze vom Gänsebuben" ab; so bleibt als kärglicher Rest ein kaum drei Minuten langer, allerdings nicht wenig anziehender und das erste Mal dargebotener Chor „Lob des Frühlings" aus Mendelssohn's Nachlasse, eine durch anderthalb Stunden in bald da, bald dorther erborgten, geschmacklos an einander gehefteten Phrasenlappen irrlichtelirende Cantate „Dornröschen" von Perfall, endlich eine erst vor sehr Kurzem kredenzte J. Haydn'sche Gdur-Symphonie. Daß der Chor und die Soli wie das Orchester unter Herbeck ihre Sache eben so gut vom Flecke gebracht, wie letzteres in der längst ein- und abgespielten Symphonie, und ersterer in den ebenfalls längst alles Mark erfüllenden Chören Schumann's und in dem zwar neuen, aber kaum begonnen schon wieder verklungenen, reizenden Chorliedchen Mendelssohn's, will fürwahr nicht viel heißen.

Auch das dritte philharmonische Concert hat — inhaltlich genommen — nur ein einziges, in sich selbst geschlossenes, unser musikalisches Erkennen weiter förderndes Tonstück gebracht. Es war Seb. Bach's „Passacaglia mit Fuge" für großes Orchester von H. Esser eingerichtet. Führt man aber unberechtigter Weise Aphorismen vor, warum sorgt man nicht wenigstens für ein organisches Ineinandergreifen aller hierbei betheiligten Kräfte? Beethoven's seiner Zeit unter Nicolai, Eckert, Hellmesberger und — irre ich nicht — auch schon unter Herbeck in annähernd höchstmöglicher Durchgeistigung gebrachte vierte Symphonie darf man endlich — Angesichts solcher Vorausgänge — nicht mehr mit theilweise verschleppten, theilweise überjagten Tempi bieten. Man darf diese Tonwerke nicht mehr als Sammelfurium eitler Virtuosenkünsteleien an den Pranger stellen. Man muß vielmehr dem mannigfach verzweigten, bald pathetischen, bald dithyrambenhaften, bald erotischen, bald humoresken Seelenleben eines solchen Werkes alle nur mögliche Rechnung tragen, und mit dem Lebensernste nicht geckenhaftes Spiel treiben. Es sind dies Vorwürfe, die nicht unsere Capelle, sondern lediglich den diesmaligen Lenker derselben, Hrn. Dessoff, treffen, dessen Gebaren übrigens in d. Bl. schon genügend, nur bis jetzt allzu euphemistisch, gezeichnet worden ist. Esser's Bearbeitung der „Passacaglia" ist ein Meisterstück feinen Klanggefühls und innerlichst-umfassender Stoffbeherrschung. Esser ist hier mit so grundhaltiger und erschöpfender Kenntniß des Orchesters und der Orgel aller nach Seite ihres beiderseitigen Allgemeinwesens wie ihrer gesondertsten Eigenthümlichkeiten zu Werke gegangen, daß seine Arbeit die treueste und zugleich dem ursprünglichen Orgelklange am Nächsten kommende, wo nicht gar — so weit dies möglich — haarscharf mit der Tonfarbe des Originals nach allen registralen Abstufungen zusammentreffende Wiederspiegelung Bach'scher Absichten und Thaten heißen darf. Es gilt dies namentlich von der Wahl und Gruppirungsweise der Instrumente zu einander, und verzweigt sich bis in das feinste klangliche Geäder jedes einzelnen Stimmeneintrittes. Wie die Anlage, so die Durchführung. Daß und in welch hohem Grade einem solchen Verfahren der Geist wärmster Pietät zu Grunde liege, ist offenkundig und spricht der ächten Künstlernatur Esser's ein nachdrückliches Lob.

Wie es Pflicht, an die Leistungen des eben besprochenen Musikinstitutes, eingedenk der Fülle und Gewiegtheit seiner inneren wie äußeren Mittel, den möglichst strengen Maßstab zu legen; eben so ist Anstalten wie dem vorwiegend aus Nichtfachleuten gebildeten Heißler'schen „Orchesterverein" gegenüber äußerste Milde in Würdigung des Dargebotenen, wie bescheidener, liebevoller Rückhalt im Hinblicke auf etwa noch zu Erreichendes der einzig berechtigte Ton, welchen die öffentliche Kritik immerdar festzuhalten haben wird. Sie darf eine solche Sprache um so vollgültiger führen, als der Heißler'sche Verein bis jetzt mit jeder Leistung geistig gewachsen ist. Die erste That desselben in diesem Concertjahre war ein sprechender Beleg für das eben Bemerkte. Beethoven's Ouverture zu „König Stephan", der orchestrale Theil einer Seb. Bach'schen Baßarie aus der Cantate Nr. 8 („Mich rufet mein Jesus; wer sollte nicht gehen!"), und jener von Mendelssohn's Hmoll-Serenade dürfen als glücklich gelöste Programmerweiterungen angesehen werden. Dazu spielvolle und schon vom verflossenen Jahre her gewissenhaft eingeübte Werke, gleich der „mauriſchen Trauermusik" Mozart's und einer Haydn'schen Symphonie, all Dies hat dem Concerte ein frisches, gesundes Aussehen gegeben und durchweg erfreuend gewirkt. Der Clavierpart der Mendelssohn'schen „Serenade" war dem verständnißvollen, geistreichen Spiele des Pianisten Dunkl, eines der strebsamsten Interpreten guter Musik, das Baß-

solo in dem Cantatenbruchstücke Bach's dem gleichfalls in seiner Sphäre bewährten Prof. Förchtgott, die Solosätze in demselben Stücke Hrn. Carl Doppler, einem Musiker und Virtuosen hohen Ranges, anvertraut. Ueber die Liederbeigaben Frl. Tellheim's, obgleich vom Stamme der besten neueren deutschen Meister herrührend, ist Schweigen räthlicher denn Sprechen.

Der „Männergesangverein" *par excellence* — denn Wien zählt deren schon eine Masse — hat in seinem bisher einzigen Concerte neben viel Anderem Félicien David's „Wüste" vernehmen lassen. Ueber dieses Concert kann ich nur vom Hörensagen berichten. Die Aufführung unter Herbeck wurde sehr belobt. Dessenungeachtet soll alles Dargebrachte, namentlich aber David's Symphonie-Ode entschieden kalt gelassen haben.

Der erst seit Kürzestem tagende kaufmännische Gesangverein ist bei seinem jüngst abgehaltenen Gründungsfeste mit sehr kräftigen, frischen und gutgeschulten Stimmen, und — was hier auf das Nachdrücklichste zu befürworten — auch mit einem durchweg auserlesenen, aller eitlen Prunk- und Genußsucht entkleideten, gutdeutschen Programme hervorgetreten. Chöre von Schubert, Mendelssohn und Gade bildeten den Grundstoff des auch durch manche anregende Zwischennummer gewürzten, so recht tonseligen Abends. Chormeister J. P. Gotthard scheint, nach dieser einen Probe zu schließen, ganz der rechte Mann in seinem Amte. Auch als Componist eines humoresken Chors hat er den guten Ton getroffen, der selbst im unteren Bacchanale gewandt und gut musikalisch zu schalten weiß.

Wagner's drittes und letztes Concert — hoffentlich ist das Wort „letztes" nicht buchstäblich zu fassen — eröffnete seine Faust-Ouverture, es wiederholte sodann die in den beiden ersten Concerten aufgeführten Nummern aus den „Meistersingern" und aus der „Walküre", und brachte schließlich zwei „Schmiedelieder" aus „Siegfried" und die Tannhäuser-Ouverture. Der Eindruck alles Gehörten war — abgerechnet die Faust-Ouverture, welche aus mir räthselhaften Gründen nicht so recht packen wollte und lediglich einen, ächtem Wagner-Cultus beinahe unleidlichen, sogenannten Achtungserfolg davon trug — ein durchweg zündender. Es war ein im Ganzen ungetrübtes Jubelfest an und für den Meister. Es war ein wahrer Fest- und Freudentag für alle seine Anhänger, deren Wagner hier, ganz abgesehen von jeder Sonderstellung, eine Masse errungen. Es war — um es kurz und am Bezeichnendsten zu sagen — eines der bedeutsamsten culturgeschichtlich-musikalischen Ereignisse, die seit Langem hier vorgekommen. Fragen Sie nicht, wie oft und anhaltend der Meister, wenn er an das Pult trat, begrüßt, wie oft er, abtretend, wieder herausgejubelt wurde. Es läßt sich dies nicht zählen, sondern nur als ein in unseren tonkünstlerischen Zuständen schwer wiegendes, weittragendes Moment in das Auge fassen. Fragen Sie auch nicht nach den bei diesem künstlerisch-feierlichen Anlasse erlebten Da-Capos. Die kurze Antwort auf letztere Frage erledigt sich — mit selbstverständlicher Ausnahme der beiden Ouverturen, deren erste, wie gesagt, nicht liebevoll-eingehend genug gewürdigt wurde, und deren zweite, als Schlußnummer des Concertes, schon wegen ihrer Länge nicht so leicht repriſenfähig — in den Worten: alles sonst Dargebotene. Die Einhelligkeit und Spontaneität des den Wagner'schen Meisterwerken gespendeten Beifalls ist eine zweifellos festgestellte Thatsache. Auch dieses Concert beehrte Ihre Majestät die Kaiserin mit ihrem Besuche. Schließlich, nach vielen Bravos, noch kurz über eine eben so erschütternde als tiefergreifende Anrede Wagner's, beiläufig des Inhalts: er habe viel durchgekämpft und durchgerungen. Die Theilnahme der hiesigen Hörerschaft halte den Meister schadlos für all die Trauer und Mühsal seiner Vergangenheit; er danke daher mit tiefbewegtem Herzen. S.

Berlin.

Den Schluß der musikalischen Aufführungen bildeten im verflossenen Jahre die zweite Soirée des Hrn. Rudolf Hasert im Saale des Englischen Hauses, die Aufführung des Reinthaler'schen Oratoriums „Jephta und seine Tochter" durch die „Singakademie", die vierte Symphonie-Soirée der königl. Capelle, in welcher Gade's C moll-Symphonie, Cherubini's Anakreon-Ouverture, Schumann's Manfred-Ouverture und Mozart's C dur-Symphonie executirt wurden, und die Soirée des Oertling'schen Quartetts. Hr. Oertling hatte, wie Sie bereits meldeten, mit seinen Quartettverbündeten, den HH. Rehbaum, Wendt und Hoffmann, am Geburtstage Beethoven's (17. December) im Saale des Englischen Hauses eine eigenthümliche Beethoven-Feier veranstaltet, bei welcher sie auf den von der königl. Bibliothek bewilligten Instrumenten Beethoven's (bestehend in zwei Violinen von Guanerius und Amati, Viola und Violoncell, ebenfalls von Amati) nur Compositionen des verstorbenen Meisters, nämlich die Quartette C moll Op. 18 und Es dur Op. 74, Variationen aus dem B dur-Quartett und die F dur-Romanze, von Hrn. Oertling auf der Guanerius-Geige mit schönem Tone ausdrucksvoll vorgetragen, zur Aufführung brachten. In Betreff der Auffassung und des Ensembles (Viola und Violoncell halten wir für die vorzüglichsten Instrumente) konnte die Interpretation genannter Werke sich nicht durchweg als Prototyp geltend machen. Die vier Künstler haben zu lange von ihren früheren Lorbeern gezehrt, um nicht die Mahnung an sich ergehen zu lassen, wieder wie vor Jahren mit einem Cyklus von Quartett-Soiréen vorzugehen, damit ihre Leistungen sich nach und nach aus einem gemeinschaftlichen, einheitlichen Organismus entwickeln können. Das fort und fort nach Beethoven'schen Compositionen schreiende, lechzende, kunstsinnige und kunstgebildete Berliner Publicum zeigte seine Hingebung und Verehrung für den großen Meister durch einen — — leeren Saal. Derselbe war mit Beethoven's Büste und Bildnissen geschmückt.

Hr. Hasert hatte in seiner zweiten Soirée mit anerkannter Meisterschaft folgende Pieçen zu Gehör gebracht: Große Sonate A moll Nr. 4 und Phantasie-Mazurka eigener Composition, Bach's Präludium und Fuge (Eis moll), Gavotte (D moll), den ersten Theil des Hensel t'schen Clavierconcertes (F moll), Chopin's „Valse brillante" (As dur), Schumann's Scherzo (B dur) und Liszt's Glanzstück, die Nachtwandlerin-Phantasie, welche von dem Concertgeber in selten gehörter Vollendung vorgetragen und mit mehrfachem Hervorruf gekrönt wurde. Als Componist hat Hr. Hasert gezeigt, wie befähigt er ist, die schwierigsten Formen musikalisch wirksam durchzuarbeiten; dessenungeachtet müssen wir seinen drei anderen Sonaten wegen ihrer größeren Originalität vor dieser den Vorzug geben. Th. Rode.

Löwenberg.

Eines unserer glänzendsten Hofconcerte war das am 14. December stattgehabte, dessen Glanzpunct wieder die Ausführung der neunten Symphonie bildete. Die Soli befanden sich in den Händen der Frau Dr. Mampé-Babnigg aus Breslau, des Frl. Lessiak aus Leipzig und der HH. Hofopernsänger Rudolph aus Dresden und Musik-Dir. Böttger aus Lauban; ebenso hatte man auch zahlreiche auswärtige Chorgesangskräfte herbeigezogen. Die Wiedergabe war eine ganz vorzügliche und gereichte eben so dem Dirigenten, Hofcapell-M. Max Seifriz, wie dem Orchester und sämmtlichen Mitwirkenden zur Ehre. Voran gingen der Symphonie wie das Concert einleitende Zauberflöten-Ouverture, Arie aus Spontini's „Vestalin" (gesungen von Frau Mampé-Babnigg, das Hornsolo vortrefflich von Hrn. C. Klotz ausgeführt), Händel's Semele-Arie (Frl. Lessiak), Arie aus der „Zauberflöte" (Hr. Rudolph) und die Clavier-Chorphantasie von Beethoven (vorgetragen von Hrn. H. v. Bronsart). Bezüglich der letzteren möchte ich einen Moment hervorheben, der mir zum Verständniß der neunten Symphonie aus thematischen und überhaupt inneren Gründen von besonderem Gewicht erscheint. Nach vierzehnmaligem Hören der Symphonie wurde mir in diesem Concerte zum ersten Male der längst ersehnte Genuß zu Theil, die Phantasie als nothwendigen, in die Neunte psychologisch einführenden Vorläufer in unmittelbarer Verbindung mit dieser zu hören, und die Zusammenstellung erwies sich als eine höchst glückliche, ja nothwendige. W. K.

Amsterdam.

In der letzten jährlichen allgemeinen Versammlung des „Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst" wurden zu correspondirenden Mitgliedern ernannt: Dr. F. Chrysander in Lauenburg und Dr. Rob. Franz in Halle.

Im Laufe des verflossenen Jahres sind bei den verschiedenen Sectionen folgende Werke aufgeführt worden: Händel's „Halleluja"; Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten"; Beethoven's „Maccabäer"; Mendelssohn's „Paulus", „Walpurgisnacht", „Athalia", Psalm 42 und 95, Sommernachtstraum-Musik und Hymne für Sopran und Chor; Romberg's „Glocke"; Hiller's „Christnacht", „Lorelei", „Gesang der Geister über den Wassern" und „Die Zerstörung Jerusalems"; Spohr's „Vaterunser"; Gade's „Frühlings-Phantasie" und „Erlkönigs Tochter"; Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt" und „Requiem für Mignon"; Fesca's 13. Psalm; Reinecke's „Ein geistlich Abendlied"; von Hauptmann Motetten und „Auf dem See"; van Bree's Psalm 84; F. Coenen's dramatische Cantate „Albrecht Beyling"; Marx's Psalm 24.

Derselbe Verein giebt jetzt auch Volksconcerte (à la Pasdeloup), welche gewöhnlich 2—3000 Zuhörer besuchen, die mit lebhaftem Applaus die Instrumentalwerke von Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w. aufnehmen.

Der Violinist Jean Becker erntet überall großen Beifall, und Clara Schumann wird im Januar in Holland concertiren. Außerdem macht die Trebelli Furore, welche bei der italienischen Truppe von Merelli engagirt ist.

Die Rotterdamer Deutsche Oper wird stark besucht. Am Meisten gefallen die Opern von Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber, Spohr, Flotow, Lortzing u. s. w. Ebenso ist „Lohengrin" schon fünf Mal mit außerordentlichem Beifalle über die Bretter gegangen.

Ebenfalls sehr Günstiges ist über die Quartett-Soiréen der HH. Concert-M. Rappoldi, Paulus, Iburg und Berbey in Rotterdam zu berichten. Die dritte Soirée brachte die Quartette in D von Mozart, in Es von Cherubini und in A (Op. 132) von Beethoven. Besonders die Ausführung des letzteren so schwierigen Quartettes rief allgemeine Bewunderung hervor, obgleich die Composition einige Male gehört werden muß, um nach ihrem vollen Werthe gewürdigt zu werden. Gebührt den Genannten volle Anerkennung für ihr treffliches Ensemble, so verdient Hr. Rappoldi insbesondere das Lob eines eben so gediegenen Quartettspielers als ausgezeichneten Virtuosen. v.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

– Die Journale brachten in neuerer Zeit wiederholt die Nachricht, daß F. Liszt Einladungen nach London, Paris und Pest erhalten und theils auch angenommen, bald um als Pianist wieder aufzutreten, bald um die Aufführung seiner Compositionen zu leiten. In Bezug auf die Einladungen hat es seine Richtigkeit, bezüglich einer Annahme derselben aber müssen wir darauf wiederholt hinweisen, daß Liszt seine musikalische Thätigkeit nach diesen Richtungen als abgeschlossen betrachtet. Wahrscheinlich jedoch ist, daß Liszt im nächsten Sommer auf einige Zeit nach Deutschland zurückkehrt.

— R. Wagner wird nach Berichten aus Prag nächster Tage daselbst eintreffen, um auch dort ein großes Concert zu veranstalten.

— Im zweiten Concert der „Singakademie" zu Chemnitz wirkte Musik-Dir. Blaßmann aus Leipzig mit; aus dem Programme nennen wir G moll-Quartett von Mozart und Es dur Quintett von Schumann.

— Gounod will nach Berlin kommen, um seine „Margarethe" zu sehen.

Musikfeste, Aufführungen.

— Am 11. d. Mts. veranstaltete Camillo Sivori eine musikalische Soirée in Jena, bei welcher er von der Sängerin Frau Knopp aus Weimar und von dem Pianisten Th. Scharffenberg aus Meiningen unterstützt wurde.

— Das letzte „Symphonieconcert" in Bremen bot u. A. Rubinstein's Ocean-Symphonie, das sechste „Privatconcert" daselbst Franz Lachner's „Suite für Orchester". In dem letzterwähnten wirkte auch Frau Ingeborg v. Bronsart durch den Vortrag des Es dur-Concertes von Beethoven mit. Außerdem spielte sie ein Nocturne von Chopin, das Walzercapriccio von Liszt und nach lebhaftem Hervorruf dessen Faustwalzer.

— Das von uns bereits erwähnte Concert des Frl. Elvire Behrens in Hamburg fand am 14. unter Leitung des Hrn. Ludw. Deppe und unter Mitwirkung der „Akademie" desselben statt. Die Concertgeberin sang die Altarie aus der Rossi'schen Oper „Mitrane" sowie Lieder von Beethoven und Schumann. Frl. Sara Magnus spielte Mendelssohn's G moll-Concert und Solopiècen von Chopin und Liszt. Ein ausführlicher Bericht in den „Hamburger Nachrichten" zollt den Leistungen der beiden Solistinnen gleich hohe Anerkennung.

— Im siebenten „Museums-Concert" zu Frankfurt a. M., welches u. A. die Es dur-Symphonie von Rietz brachte, spielte Hr. Ernst Pauer eine Phantasie von Hummel und eine Barcarole von Thalberg.

— Ein Concert des neulich von uns erwähnten Pianisten Gustav Satter in Wien, dessen Leitung der Director Joh. Herbeck übernommen, hatte für den Concertgeber den ehrenvollsten Erfolg. Von demselben kam auch eine Ouverture „Lorelei" zur Aufführung; er selbst spielte Beethoven's C moll-Concert und Solopiècen eigener Composition.

— Der „Cölnischen Ztg." wird unterm 13. d. Mts. aus Paris geschrieben: „Die Concertsaison wurde am verflossenen Sonntage durch das erste Concert des seit 13 Jahren schon wirkenden Beethoven-Quartetts Maurin-Chevillard in glänzender Weise eröffnet. Frau Wilhelmine Clauß-Szarvady trug an diesem Abende, unterstützt von den HH. Maurin und Chevillard, das Es dur-Trio von Schubert mit dem stürmischsten Beifalle vor."

Neue und neueinstudirte Opern.

— Am 25. soll Gounod's „Königin von Saba" in Darmstadt zum ersten Male in Scene gehen. Die scenische Ausstattung der Oper dürfte Alles überbieten, was bisher in dieser Sphäre geleistet worden.

— Abert's „König Enzio" hatte sich bei seiner ersten Aufführung am 11. in Mannheim einer „ehrenvollen und auszeichnenden Aufnahme zu erfreuen", wie das „Mannh. Journal" schreibt; Ende Februar geht die Oper auch in Carlsruhe in Scene.

— Max Zengers „Foscari" fanden am 11. in München ebenfalls ein wohlgeneigtes Publicum; doch leuchtet aus einem Berichte der „A. A. Ztg." hervor, daß der günstige Erfolg vorzugsweise dem Localpatriotismus für den dort einheimischen Componisten zuzuschreiben ist.

— Die Stuttgarter Bühne bringt Anfangs März Julius Benedict's „Lilie von Killarney", unter dem Titel, „Die Rose von Erin" für die deutsche Bühne von Dingelstedt bearbeitet.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der wiederholt mit Auszeichnung in d. Bl. genannte Hornist Carl Klotz in Löwenberg ist vom Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen zum Kammermusikus ernannt worden. — Tichatschek erhielt gelegentlich seines 25jährigen Jubiläums als Mitglied der Dresdner Hofbühne den Titel eines königl. sächs. Kammersängers. — Se. Majestät der König von Sachsen hat dem „Professor an der Londoner Akademie der Musik" Ernst Pauer das Ritterkreuz des Albrechtsordens verliehen.

Todesfälle.

— Am 9. Januar starb in St. Gallen, 82 Jahre alt, der als Componist von Schweizerliedern bekannte Ferd. Huber.

Vermischtes.

— Das Dresdner Hoftheater brachte im verflossenen Jahre fünf Opern- und Singspiel-Novitäten; elf Opern und Singspiele wurden neu einstudirt. — Die Capelle zählt 100 Mitglieder.

— Kürzlich erfuhren wir aus den Zeitungen, daß in Berlin ein Offizier-Orchesterverein besteht; desselben wurde gelegentlich der Feier seines elften Stiftungsfestes gedacht, und er dürfte wol der einzige seiner Art sein.

— Am 14. übertrug der Gemeinderath zu Mainz dem Hoftheater-Dir. Tescher in Darmstadt die Direction des Mainzer Stadttheathers. Derselbe hatte sich bereit erklärt, die Leitung der Bühne unter den bestehenden Vertragsbedingungen zu übernehmen, und mitgetheilt, daß ihn der Großherzog sowol zur Uebernahme der Direction als zur Verwendung des gesammten Personals und Inventars des Hoftheaters am Mainzer Theater „ermächtigt" habe. Hr. Tescher muß aber jedenfalls selbst ein sehr „mächtiger" Mann sein.

— Das Petersburger Conservatorium unter Rubinstein's Leitung verheißt seinen Zöglingen außer den in Anstalten dieser Art üblichen Lehrcursen nachfolgende Zweige: Religion, russische Literatur, russische, deutsche und italienische Sprache, Geschichte, Mathematik, Naturgeschichte und Kalligraphie. Es verlangt von dem in die unterste Classe eintretenden Schüler Nichts als die Kenntnisse des Lesens und Schreibens und erheischt einen Gesammtcursus von sechs Jahren. Es übernimmt also die Verantwortlichkeit für die Gesammtbildung seiner Zöglinge, wofür an den meisten, bis jetzt bestehenden Conservatorien noch immer leider gar Nichts geschieht.

Druckfehler-Berichtigung.

Im letzten Inserat der Verlagshandlung Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur, vergl. Band 57, Pag. 238, erste Spalte, Zeile 9 von unten lies: „Türkischer Marsch" statt „Trinklieder-Marsch".

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Messen.

Th. J. Roothaan, *Missa duabus vocibus aequalibus canenda, Organo comitante.* Amstelodami apud Th. J. Roothaan. Pr. Part. F. 2. 50. Voc. F. 1. 50.

Sehen wir von den mannigfachen Bedenken ab, welche sich bei einer Beschränkung auf den zweistimmigen Satz in einem größeren kirchlichen Werke uns sofort entgegenstellen, und betrachten wir das vorliegende Opus seinem inneren Gehalte nach, so müssen wir dem Componisten unseren Beifall zollen. Zunächst ist es der ziemlich correct geschriebene zweistimmige Satz, der hervorzuheben ist; wir sagen ziemlich correct, denn wir verlangen, wenn auch im Begleitungsinstrumente das Fehlende enthalten ist, gerade hier bei den Singstimmen die größte Reinheit. Ist doch der gut und correct geschriebene zweistimmige Satz ein Prüfstein für die contrapunctistische Tüchtigkeit eines Componisten, der in solchen Fällen alle leerklingenden Intervalle, wie dieselben in vorliegender Messe ab und zu vorkommen, streng vermeiden muß. Das Leere einer solchen Folge fühlt man am Deutlichsten erst dann, wenn man von der Begleitung durch ein Instrument keinen Gebrauch macht, sondern die Singstimme allein hören läßt. Ferner ist in Roothaan's „Messe" die schöne charakteristische Auffassung der einzelnen Theile zu betonen, und diese Seite war es, die unser Interesse am Meisten rege gemacht hat. Ein näheres Eingehen auf die einzelnen Theile kann man uns füglich erlassen, da im Vorhergehenden schon die Hauptpuncte, auf die es ankommt, angedeutet worden sind.

W. A. Smit, *Missa No. 1. Vicilibus tribus quatuorve vocibus canenda, Organo comitante*: Amstelodami apud Th. J. Roothaan & Co. 1860. Pr. Part. F. 3. 50. Voces F. 1. 80.

Der ganzen Anlage nach scheint vorliegende Messe bestimmt zu sein, als Kirchenmusik in kleineren Städten, denen es an hinreichenden Kräften zur Aufführung größerer Werke mangelt, benutzt zu werden; denn der Männergesang erfreut sich jetzt einer viel allgemeineren Theilnahme des gewöhnlichen Publicums als sonst, und da können die Männergesang-Vereine kleinerer Ortschaften den musikalischen Theil des Gottesdienstes sehr leicht in die Hand nehmen. Die passendste und entsprechendste Begleitung ist in solchen Fällen selbstverständlich die Orgel. Soll aber den Ansprüchen an eine gute Kirchenmusik nach dieser Seite hin auch Genüge geleistet werden, so müssen die Componisten nothwendiger Weise darauf bedacht sein, daß man der Oeffentlichkeit Werke übergebe, die würdig und im Stande sind, einen bleibenden Platz in der Kirche sich zu erhalten. Dies Letztere glauben wir nun von der vorliegenden ersten Messe Smit's nicht; denn dieselbe hat unsere Erwartungen keineswegs befriedigt. Hierzu tritt noch der Umstand, daß das ganze Werk fast durchweg dreistimmig behandelt worden ist, obgleich auch hier und da eine Mehrstimmigkeit sich bemerkbar macht. Im Männerchore kann man mit Fug und Recht und ebenfalls mit Freiheit und Geschick den vierstimmigen Satz anwenden; ja er ist sogar geeigneter, einen durchdringenderen Eindruck hervorzubringen, als der von Smit angewendete dreistimmige. — Was die Bedeutung der einzelnen Theile vorliegender Missa betrifft, so läßt sich darüber nichts Besonderes hervorheben; viel Phantasie scheint der Componist nicht zu haben, denn alle Nummern leiden mehr oder weniger an einer gewissen Trockenheit, und lassen eine reine Verstandesarbeit gar nicht verkennen. Als der am Tiefsten empfundene Theil hat uns der Solochor „Qui tollis peccata mundi" (Adagio As dur) angesprochen, der aber im Verhältniß zu einem so großen Werke zu nichtig erscheint und durchaus nicht im Stande ist, einen bedeutenderen Einfluß auf die anderen Theile geltend machen zu können. — Wir rathen dem Componisten, er möge, bevor er die Oeffentlichkeit mit einer zweiten Messe beschenkt, an ein tieferes Studium der vorhandenen Kirchenmusik gehen, und sodann bei seinem weiteren Schaffen seine Phantasie mehr als seinen Verstand zu Rathe ziehen. 4.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Fr. Kiel, Op. 19. 2 *Impromptus pour le Piano.* Berlin, A. M. Schlesinger. Pr. Nr. 1 10 Ngr. Nr. 2 17½ Ngr.

Jean Vogt, Op. 44. *Trois Chansons sans paroles.* Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl.

———, *Célèbre Polonaise de l'Opéra „La vie pour le Czaar" de M. Glinka, arrangée pour le Piano.* Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. ?

Von den beiden hier genannten Tonsetzern verfolgt Jeder beim Schaffen seinen eigenen Weg. Während Kiel die ernstere Seite der Tonkunst berührt, die eine gewisse Gelehrsamkeit des Autors bekundet, verfolgt Jean Vogt mehr die moderne und leichtere. Beide finden aber wieder darin ihren Vereinigungspunct, daß eine gewisse, jedem Genre entsprechende, mehr oder weniger zu Tage tretende Selbständigkeit denselben eigen ist. Fragt man nun, welchem Componisten in den vorliegenden Werken ein größerer Vorzug eingeräumt werden könne, so müssen wir denselben nach unserer Ansicht — obgleich dies Sache des Geschmackes ist — entschieden den Kiel'schen Improvisationen zu Theil werden lassen, wünschen aber, daß beiden, die nach ihren im Charakter verschiedenen Eigenthümlichkeiten als vorzüglich fleißig gearbeitete Compositionen zu bezeichnen sind, auch die entsprechende Aufmerksamkeit Seitens der Musiker und besseren Dilettanten zugewendet werde. — Jean Vogt's „Lieder ohne Worte" machen im Allgemeinen auch einen wohlthuenden und günstigen Eindruck, obgleich dieselben nach technischer Seite nicht gerade bedeutendere Anforderungen stellen. Einige Mendelssohn'sche Einflüsse, die aber deshalb noch keineswegs zur Copie geworden sind, machen sich hin und wieder doch bemerkbar. Von den drei Liedern hat uns das zweite (Andantino) am Meisten, das dritte (Allegro vivo) am Wenigsten zugesagt. — Eine ganz vorzügliche und höchst beachtenswerthe Arbeit liefert uns Jean Vogt in dem Arrangement der großen Polonaise aus Glinka's Oper „Das Leben für den Zaren". Er hat nicht nur die Eigenthümlichkeiten Glinka's in sich aufgenommen; er weiß auch der Polonaise durch eingewebte Feinheiten in der Pianofortebehandlung einen größeren und mannigfaltigeren Reiz zu verleihen, der im Stande sein dürfte, vorliegende Bearbeitung für das musikalische Publicum zu einer Art Lieblingspièce werden zu lassen. x.

Instructives.

Für Violine.

Ignaz Tischler, Methodische Elementar-Violinschule mit ausreichendem Uebungsstoffe für die ersten Unterrichtsjahre. Dritter Theil. Landshut 1862, Jos. Thomann'sche Buchhandlung (Joh. Bapt. v. Zabuesnig). Pr. 1 Fl. 36 Kr.

Ludwig Hugo Kadlecek, 50 methodisch geordnete Etuden für die Violine. Leitmeritz, Selbstverlag des Verfassers. Pr. ?

In Nr. 9 des vor. Bandes (S. 46) d. Bl. hatten wir bereits Gelegenheit, die beiden ersten Theile der Tischler'schen Violinschule zu besprechen, und waren damals nicht gerade in der Lage, ein günstiges Urtheil darüber abgeben zu können. Dies Mal, wo uns der dritte Theil genannten Werkes vorliegt, können wir uns nur auf die schon erwähnte Kritik zurückberufen und von Neuem wiederholen, daß das Ganze nur als eine „Zugabe zu dem bereits Vorhandenen" in der Violinliteratur zu betrachten sei.

Die „50 Etuden" von Kadlecek — der Lehrer des Violinspieles an der k. k. Lehrerbildungsanstalt in Leitmeritz ist — tragen den sehr bescheidenen Titel: „als Hülfsbuch für geübtere Violinspieler, besonders zum Gebrauche in Lehrerbildungsanstalten"; und wir glaubten bei der Zurhandnahme des Werkes wieder eine der gewöhnlichen Schulmeistersphäre angehörende Arbeit zu erblicken, wurden aber in unseren

Erwartungen in erfreulicher Weise getäuscht. Wir bekamen nämlich „Etuden" zu Gesicht, die auf eine wahre künstlerische Ausbildung des das Violinspiel Erlernenden hinzielen, und die sowol ihrer ganzen äußeren Anlage, als auch ihrer inneren Bedeutung nach von den Directorien der Conservatorien und Musikschulen beachtet und als Hülfsstudien eingeführt zu werden verdienen. Dabei ist der Notenstich und Druck ein höchst sauberer, deutlicher und eleganter, und das einzig Bedauernswerthe ist, daß der Preis eines so gediegenen Werkes — dem Musik-Dir. Josef D. Manzer in Leitmeritz gewidmet — seiner Nichtangabe wegen uns unbekannt bleiben mußte.

Für Pianoforte.

P. Horr, Praktische Clavierschule. 1. Heft. Offenbach, Joh. André. Pr. 1. Heft mit theoretischer Einleitung 1 Fl. 48 Kr., ohne theoretische Einleitung 1 Fl. 12 Kr.

Der Verfasser vorliegender Clavierschule beabsichtigt, zu diesem ersten Hefte noch fünf andere später nachfolgen zu lassen, und somit wird die musikalische Literatur, wie es scheint, in den Besitz eines größeren derartigen instructiven Werkes gelangen. Der Eindruck, den das erste Heft auf uns gemacht hat, war ein günstiger; der Autor geht mit Umsicht und praktischem Geschicke in der Anordnung und zweckmäßigen Zusammenstellung des stofflichen Materials zu Werke, und hiernach dürfte das Heftchen gewiß mit Nutzen beim Unterrichte verwendet werden. Eine weitere und genauere Angabe der verschiedenen, auf einander folgenden Einzelheiten kann man uns schließlich ersparen, da dieselben denen anderer Schulen ganz ähnliche sind. Die Wahl der einzelnen Stücke, die von verschiedenen Meistern entlehnt sind, konnte mitunter eine reichhaltigere sein. —h.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor mit Begleitung.

Theodor Rode, Op. 30. Weihnachts-Cantate für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. Clavierauszug und Stimmen 1 Thlr. 7½ Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

Vorliegende Cantate enthält im Ganzen sieben Nummern, und zwar: Nr. 1 Choral „Komm Tochter Zion ꝛc.", Nr. 2 Terzett „O wie wunderbar ꝛc.", Nr. 3 Chor „Willkommen, du himmlischer Stern ꝛc.", Nr. 4 Quartett „Gott, sende deinen Sohn hernieder ꝛc.", Nr. 5 Recitativ „Herbei, o ihr Gläubigen ꝛc.", Nr. 6 Arioso „Kommt, laßt uns beten ꝛc." und Nr. 7 Chor „Der heilgen Weihnacht Feier ꝛc.". Sämmtliche Nummern documentiren den Componisten als einen gewandten und tüchtigen Tonsetzer, der, ohne der reinen Contrapunctik Eintrag zu thun, es auch versteht, seinen Texten musikalischen Geist einzuhauchen. Der Choral Nr. 1 ist von der eindringlichsten Wirkung; während der hohe Sopran, dessen Melodie der Cantus firmus „Nun danket alle Gott" ist, in gemessenem Rhythmus sich vernehmen läßt, führen die anderen Stimmen einen in jeder Beziehung vorzüglich gearbeiteten Figuralgesang aus. Das darauf folgende Terzett zeichnet sich durch warme Empfindung und schöne Einfachheit aus, während der sich anschließende bewegte Chor einen wohlthuenden Contrast zum vorhergehenden Terzett bildet. Die Nummern 4, 5, 6 und namentlich Recitativ und Arie sind bei gutem Vortrage von der angenehmsten Wirkung, die durch den das Ganze beschließenden Chor Nr. 7 immer mehr und mehr gesteigert wird, bis endlich das zum Schlusse hin auftretende Maestoso-Tempo die treffliche Cantate in der schönsten, abgerundetsten Weise zu Ende führt. Den Gesangvereinen — besonders auf Gymnasien, Seminarien, Real- und höheren Bürgerschulen — sei diese Weihnachts-Cantate — die Ihrer Maj. der Königin Elisabeth von Preußen dedicirt ist — hiermit zur Aufführung empfohlen. x.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Joseph Haydn, Ochsen-Menuett, arrangirt von C. Burchard. Dresden, Adolph Brauer. Pr. 5 Ngr.

Johannes Schondorf, Op. 12. *Trois Polkas de Salon.* Berlin, A. M. Schlesinger. Pr. à 10 Ngr.

Gustav Lange, Trauermarsch für Pianoforte. Leipzig, Dresden und Chemnitz, C. A. Klemm. Pr. 5 Ngr.

Richard Schlenkrich, Op. 15. *Reproche plaisant.* Valse de Salon. Ebendaselbst. Pr. 10 Ngr.

T. Steenhuis, Op. 2. *Scherzo Capriccioso.* La Haye et Ville du Cap, F. J. Weygand & Comp. Pr. F. —. 90.

Ant. de Kontski, Op. 206. *Danse des Bayadères.* Berlin, Schlesinger. Pr. 20 Ngr.

Esmeralda Gardéev, Op. 2. *La Gracieuse.* Polka-Mazurka. Dresden, A. Brauer. Pr. 8 Ngr.

———, Op. 3. *Romance pour le Piano.* Ebendaselbst. Pr. 10 Ngr.

Obgleich in dem „Ochsen-Menuett" der liebenswürdige Humor Joseph Haydn's sich nicht verkennen läßt, so können wir demselben doch nicht gerade einen ganz besonderen Geschmack abgewinnen. Wenn Haydn für diese Composition einen fetten Ochsen — wie erzählt wird — als Lohn erhielt, dann konnte er wol mit einem solchen Abfindungs-Quantum sehr zufrieden sein! Das Werk liegt uns zugleich im vierhändigen Arrangement vor, ebenfalls von Burchard bearbeitet und in derselben Verlagshandlung (Preis 7½ Ngr.) erschienen. Wir können dasselbe zur Benutzung beim Unterrichte für noch nicht weit vorgeschrittene Zöglinge empfehlen.

Die drei Salon-Polkas („Marguérite", „Mon bijou", „Mr. Blauert") von Joh. Schondorf lassen uns den Componisten als einen ganz talentvollen Künstler, der schon einen beachtenswerthen Grad von Selbständigkeit sich erworben hat, erkennen. Sein Op. 12 wird man stets mit Vergnügen spielen und mit Wohlgefallen anhören. Ebenso haben wir den Glauben, daß der Componist auch auf anderen musikalischen Gebieten Beachtenswerthes zu leisten im Stande ist; prüfe er daher seine Kräfte, damit er nicht in die allzu große Einseitigkeit der Salonschreiberei verfalle. Vorliegende Werke des Autors können wir hiermit nur empfehlen.

Der „Trauermarsch" von Lange ist den Manen des vor Kurzem verstorbenen August Bergt gewidmet, und ist als wohlgelungene und den besseren derartiger Gelegenheitscompositionen zuzuzählende Arbeit zu bezeichnen, die besonderes Interesse dadurch erhält, daß dem zweiten Theile des Trio ein Motiv aus Bergt's schöner Phantasie (Op. 2) zu Grunde gelegt ist. Den Freunden des Verstorbenen wird dieser Marsch eine willkommene und empfehlenswerthe Gabe sein.

Obgleich die Composition von R. Schlenkrich schon die Opuszahl 15 trägt, war der Componist uns doch bis jetzt noch gar nicht bekannt. Das vorliegende Werk zeigt, daß der Autor ein ganz hübsches Talent für Saloncompositionen im nobleren Sinne hat. Haben sich mitunter auch Gewöhnlichkeiten eingeschlichen, in Dilettantenkreisen verdient diese Composition immerhin beachtet zu werden.

Eines Urtheils über die Begabung T. Steenhuis' als Componist müssen wir uns nach Durchsicht seines Op. 2 noch enthalten, da das Werk uns noch keinen tieferen Einblick in die Individualität des Autors hat verschaffen können. Klingt auch das „Scherzo capriccioso" gerade nicht übel, und bietet dasselbe in harmonischer Beziehung mitunter etwas Piquantes, so wollen wir dennoch mit einem weiteren Urtheile einen Zeitpunct abwarten, wo uns der Componist — der etwas Anlage zur Sentimentalität zu haben scheint — mit einem anderen Werke entgegentritt.

Ant. v. Kontski hat es mit der Anzahl seiner Werke bereits ziemlich weit gebracht, der „Tanz der Bajaderen" trägt schon die Opuszahl 206, aber trotzdem ist er in Bezug auf den musikalischen Werth immer noch weit zurückgeblieben. Er ist und bleibt noch der Alte und Gewöhnliche, über die Oberflächlichkeit weiß er nicht hinaus zu kommen, und doch wird die gewöhnliche Dilettantenwelt, die an seine Klingklang-Effecte sich einmal gewöhnt hat, auch an diesem Opus 206 wieder ihr Wohlgefallen finden. Uns konnte dies Werk — wie auch seine früheren — durchaus nicht behagen.

Die „Polka-Mazurka" von Esmeralda Gardéev trägt ein rein dilettantisches und gewöhnliches Gepräge, während die „Romanze", obgleich dieselbe keine besonderen Eigenthümlichkeiten durchblicken läßt, doch einen weit günstigeren Eindruck auszuüben im Stande ist. Den clavierspielenden Damen dürfte die „Romanze" zunächst zu empfehlen sein. β.

Geschäftsbericht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Wenn wir bisher über den Bestand der Bibliothek des „A. D. M.-V." an Büchern und Musikalien eine öffentliche Mittheilung unterließen, so geschah dies, weil uns der Eingang von weiteren Geschenken in Aussicht gestellt ist. Da dieser aber möglicher Weise sich noch einige Zeit verzögern könnte, mögen vorläufig die größeren Werke hier aufgeführt werden; der wirkliche Katalog soll später das vollständige Verzeichniß des Bibliothekinventariums bringen. Zugleich ersuchen wir aber auch hiermit um gefällige Einsendung des Versprochenen.

An Büchern gingen, als Geschenk des Hrn. Musik-Dir. Louis Köhler in Königsberg, ein:

Köhler, L., Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik. 2 Bände.
———, Der Clavierunterricht. 2. Aufl.
———, Harmonie- und Generalbaßlehre.
———, Der Clavierfingersatz.

als Geschenk des Hrn. Gustav Heinze, Musikalienverleger in Leipzig:

Müller, F., Der Ring des Nibelungen. Eine Studie.

An Musikalien verehrte Hr. Dr. Franz v. Liszt der Bibliothek:

Berlioz, H., Op. 5. Grande Messe des Morts. Partitur.
———, Op. 11. Sara la Baigneuse. Ballade à 3 Choeurs. Partitur.
———, Op. 14. Episode de la vie d'un Artiste. Symphonie fantastique. Partitur und Stimmen.
———, Op. 15. Grande Symphonie funèbre et triomphale. Partitur.
———, Op. 16. Harold. Symphonie. Partitur und Stimmen.
———, — — — — Arrangement für Pianoforte und Viola.
———, Op. 17. Roméo et Juliette. Symphonie. Partitur und Stimmen.
———, Op. 21. Ouverture du Corsaire. Partitur.

Der Unterzeichnete schenkte der Bibliothek:

Liszt, F., Graner Festmesse. Clavierauszug und Stimmen.

Hr. Dr. Richard Pohl in Weimar:

Berlioz, H., Op. 17. Grande Fête chez Capulet. 2ème Partie de la Symphonie dramatique „Roméo et Juliette". Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen von R. Pohl.
Liszt, F., Symphonische Dichtung Nr. 1. „Ce qu'on entend sur la montagne." Partitur.
Liszt, F., Symphonische Dichtung Nr. 4. „Orpheus." Partitur.
———, do. Nr. 7. „Festklänge." Partitur.
———, do. Anhang: „Varianten zu Nr. 7. „Festklänge".
———, do. Nr. 8. „Héroide funèbre." Partitur.
———, do. Nr. 9. „Hungaria." Partitur.
———, do. Nr. 10. „Hamlet." Partitur.
———, do. Nr. 11. „Hunnenschlacht." Partitur.
———, do. Nr. 12. „Die Ideale." Partitur.
———, Symphonie zu Dante's „Divina commedia". Partitur.
———, Künstler-Festzug (zur Schillerfeier). Partitur.
———, An die Künstler. Für Männergesang und Orchester. Partitur und Clavierauszug.
———, 18. Psalm für Männerchor und Orchester. Clavierauszug.
———, Thematisches Verzeichniß seiner Werke.

Hr. Theodor Gehlert, Kaufmann in Chemnitz:

Spohr, L., Cmoll-Symphonie. Partitur.

Hr. Gustav Heinze übergab der Bibliothek:

Schumann, R., Op. 16 (Kreisleriana), 39 (Liederkreis von Eichendorff), 42 (Frauenliebe und Leben), 47 (Es dur-Quartett, Partitur und Stimmen sowie Arrangement für Pianoforte zu vier Händen von C. Reinecke), 49 (Romanzen und Balladen), 55 (fünf Lieder für gemischten Chor, Partitur und Stimmen), 59 (Vier Gesänge für gemischten Chor, Partitur und Stimmen), 60 (Sechs Fugen über den Namen „Bach" für Pianoforte oder Orgel), Drei Gesänge für eine Singstimme (Arrangement und Clavierbegleitung von Al. Holländer), Allegro (Concertsatz für zwei Pianoforte. Bearbeitung aus Op. 47 von P. Löwenstein), Lieder für Männerchor (eingerichtet von Jul. Stern, Heft I., Partitur und Stimmen), Drei Clavierstücke zu vier Händen (Arrangement aus Op. 16 und 60).
Franz, R., Lieder und Gesänge, Op. 5 (2 Hefte), 16, 17, 18, 20, 21, 23, 25, 26, 28.

Da wir den völlig ausgearbeiteten „Plan für die Benutzung der Bibliothek des A. D. M.-V." ebenfalls erst in dem wirklichen Kataloge bringen werden, so mögen hier nur die Hauptbedingungen eine Stelle finden.

1) Das Recht, Bücher und Musikalien zu entleihen, hat jedes Mitglied des „A. D. M.-V.", aber auch nur ein solches, und sind Leihgebühren nicht zu entrichten.

2) Die Bücher und Musikalien sind entweder persönlich beim Bibliothekar des Vereins, Hrn. Alfred Dörffel (Leipzig, Petersstraße, großer Reiter), in Empfang zu nehmen, oder werden von diesem auf schriftliches Nachsuchen um Uebersendung eines Werkes, und zwar der nothwendigen Sicherheit halber nur per Post, unfrankirt an das betreffende Mitglied des Vereins expedirt, welches sich aber verpflichtet, die Rückgabe frankirt zu bewerkstelligen. Das beizugebende Verzeichniß über das ihm Zugesandte ist bei der Rücksendung stets wieder mit beizufügen.

3) Jeder Entleihende macht sich verbindlich:

a) die Rückgabe der Werke nicht länger als 4 Wochen auszusetzen, damit jene etwaiger anderweitiger Nachfrage nicht zu lange entzogen bleiben. Wer einer Partitur für längere Zeit bedarf, hat dies zugleich anzuzeigen, wenn er sich jene beim Bibliothekar ausbittet. Durch Saumseligkeiten in der Rückgabe veranlaßte Unkosten sind besonders zu vergüten. Außerdem darf Keiner das Geliehene an irgend Jemand, sei dies nun ein Mitglied oder Nichtmitglied des Vereins, weiter verleihen;

b) die entliehenen Bücher und Musikalien in gutem Zustande zu erhalten, dieselben namentlich vor allen Einschreibungen mit Tinte oder Bleistift ꝛc., vor Einklemmungen (Ohren) und gewaltsamer Beschädigung der Einbände zu bewahren, indem selbstverständlich unvollständig gewordene, beschmutzte, überhaupt schlecht gehaltene Exemplare nicht wieder angenommen werden können;

c) den vollen Betrag des Werkes zu zahlen, welches durch ihn verloren gehen oder dergestalt zugerichtet werden sollte, daß es aus obigen Gründen nicht wieder zurückgenommen werden könnte.

F. G.

Literarische Anzeigen.

Carl G. P. Grädener's
Compositionen
im Verlage von Fritz Schuberth, Hamburg.

Op. 9. Fünf heitere Lieder für Tenor von Rob. Reinick, mit Pianofortebegleitung. 15 Ngr.
Op. 22. Trio für Piano, Violine und Violoncell. (Hans von Bülow gewidmet.) 3 Thlr. 10 Ngr.
Op. 23. Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.
Op. 28. Sonate (Cmoll) in 3 Sätzen für Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 31. Fliegende Blätter (Präludium, Scherzo, Notturno, Ballade) für Pianoforte. Der fliegenden Blätter drittes Heft. 25 Ngr.
Op. 33. Der fliegenden Blättchen im Kinderton fürs Clavier zu zwei Händen zweites Heft. 25 Ngr.
Op. 24. Fliegende Blättchen im Kinderton fürs Clavier zu zwei Händen. 20 Ngr.
Op. 35. Zweites Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. (Johannes Brahms gewidmet.) 2 Thlr. 25 Ngr.
Op. 36. Zwiegesang der Elfen von Rob. Reinick, für 6stimmigen Chor und Soli. Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 10 Ngr. Solo- und Chorstimmen 1 Thlr. Orchester-Partitur 2 Thlr.
Op. 41. Zwei kleine Sonaten (leichteren Styls) für Clavier und Violine. No. 1 in B, No. 2 in D à 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 43. Der fliegenden Blättchen im Kinderton fürs Clavier zu zwei Händen drittes und letztes Heft. 25 Ngr.
Op. 45. 6 Lieder von J. v. Eichendorff für 2 Singst. (Sopran u. Alt) mit Begl. d. Pfte. 1 Thlr.

Den Preis der bei uns erschienenen **einzigen Biographie Mendelssohn's:**

Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Ein Denkmal für seine Freunde
von
W. A. Lampadius.

haben wir von 1 Thlr. auf 20 Ngr. ermässigt.

Leipzig, 12. Januar 1863.

J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.

Im Verlage von **A. D. Geisler** in *Bremen* ist erschienen und in allen guten Buchhandlungen zu haben:

Hebig, C., (Lehrer an einer höheren Töchterschule zu Bremen) Liedersammlung für Töchterschulen. In drei Heften. 1. Heft. Enth.: 61 ein- und zweistimmige Gesänge. 3 Ngr.
2. Heft. Enth.: 67 ein-, zwei- und dreistimmige Gesänge. 4 Ngr.
3. Heft. Enth.: 52 ein-, zwei-, drei- und vierstimmige Gesänge. 5 Ngr.

Durch neue Ergänzungen wieder gültig mein antiquar. Verzeichniss einer werthvollen Sammlung von **musikal.** u. **hymnolog.** Werken. — Es steht auf Verlangen gratis zu Diensten.

J. A. Stargardt in *Berlin*, Jägerstr. 24.

Ein Geiger,

der längere Zeit bei einem grösseren Stadttheater als Concertmeister fungirte, sucht eine ähnliche Stellung. Adressen unter der Chiffre F. W. nimmt die Musikalienhandlung von **C. F. Kahnt** in Leipzig entgegen.

In der Verlagshandlung von **A. D. Geisler** in *Bremen* ist soeben erschienen und in allen namhaften Buchhandlungen vorräthig:

Kurth, H., (Dirigent des Domchors) *Auswahl dreistimmiger Gesänge* für Schule und Haus. 1. Heft. Eleg. brosch. Jede Stimme 2½ Ngr.

Es ist nicht zu leugnen, dass für den Gesangsunterricht in neuerer Zeit viel Anerkennenswerthes geleistet worden ist. Der Herr Verfasser giebt in der obigen Sammlung dreistimmiger Gesänge einen neuen Beleg dafür und liefert eine sehr zweckmässige und geschmackvolle Auswahl von Liedern, um das Zusammensingen in Schule und Haus zu erleichtern und zu ermuntern. Das Werk darf daher zur Anschaffung mit vollem Rechte empfohlen werden.

Im Verlage von **A. D. Geisler** in *Bremen* ist soeben erschienen und in allen guten Buchhandlungen vorräthig:

Kurth, H., (Dirigent des Domchors, Musiklehrer am Seminar und Gesanglehrer an der Domschule in Bremen) Bremisches Liederbuch geistlicher und weltlicher Gesänge für Schule und Haus. Duodez. brosch. 10 Ngr.

Bremisches Liederbuch nannte der Herr Verfasser dies Büchlein nicht, als ob es etwa für Bremen ausschliesslich bestimmt wäre; sondern weil der Gebrauch dieser Lieder in dem Bremischen Domchor, dessen Dirigent er ist, sich als zweckmässig bewährt hatte, glaubte er durch diese Widmung gleichsam den freudigen Dank über den Erfolg seiner Leistungen ausdrücken zu müssen. Empfehlen wird sich, wie der Verfasser hofft, das Buch durch die reiche und für den Unterricht geeignete Auswahl von Liedern und Kirchengesängen, denen die Sangnoten jedesmal hinzugefügt sind, und eignet sich so ganz besonders zur Einführung in Schulen. Auch der höchst billig gestellte Preis, sowie das handliche Format werden der weiten Verbreitung des hübsch ausgestatteten Büchleins förderlich sein.

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* erschien soeben:

Chor-Stimmen
zu
„Prometheus"
von
Franz Liszt.

Preis complet 2 Thlr. 10 Ngr.

(Einzeln: Sopran I. II., Alt I. II. à 7½ Ngr., Tenor I. II., Bass I. II. à 10 Ngr.)

Soeben erschien:

Frühlingsfahrt,
Poesie von Joseph Freiherr v. Eichendorff,
für eine
Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und
Frau Cosima v. Bülow
zugeeignet von
F. H. Truhn.

Op. 114. 12½ Ngr.

Leipzig. **C. F. KAHNT.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 30. Januar 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 5.
Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Rußlands an derselben. Von Alexander Serof (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Dresden, Breslau). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Anzeigen.

Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Rußlands an derselben.

Sendschreiben aus Petersburg

von

Alexander Serof.

(Schluß.)

Nachdem wir Lenz im Einzelnen gewürdigt, haben wir ihn als Beethoven-Kritiker im Allgemeinen zu fassen, ihm seinen Platz im Ganzen der Beethoven-Literatur anzuweisen, einen Platz, der nicht mehr ein so hoher sein kann. Hierzu werden allgemeinere Anschauungen nothwendig.

Der Mensch ist die Spitze alles organischen Lebens, die Spitze des Lebens im Menschen aber ist der Intellect, die Spitze des Intellects die Schöpfungskraft in plastischer Kunst, Philosophie, Poesie und Musik. Der schöpferische Intellect ist die Spitze der Naturkraft, directe göttliche Emanation. Die Naturphilosophen, Physiologen, einfachen Beobachter untersuchen die Natur eines Organismus, die Eiche (quercus robur) zum Beispiel. Sie beschreiben Wurzel, Stamm, Zweige, Blätter, Blüthen, Früchte, Heimath, Lebensbedingungen, Stellung zu anderen Organismen, sie bestimmen den Platz, den die Eiche in der Gesammtökonomie der Natur einnimmt. Der Untersuchungen wäre kein Ende, wollte man sie dem ganzen Umfange der Fragen nach führen.

Es ist eben so in der Kunstkritik; die Untersuchungen der Eigenschaften eines Genius, der Emanationen der ihm göttlich gewordenen Kraft ist Sache der Wissenschaft; hier, wie in der Naturforschung, werden Thatsachen verzeichnet, Resultate gezogen. Gehen wir weiter. Erregte „der Botaniker" nicht Mitleiden, der dazu käme, der Eiche vorzuwerfen, nicht die Natur der Birke zu besitzen? das zackige Muster ihrer Blätter einem Versehen der Schöpfung beizumessen? Fehler gegen Naturgesetze kann es in der Natur nicht geben (eben so wenig wie im wahren Genie); ihre Anomalien und Monstruositäten sind nur Bestätigung der unerschütterlichen, noch immer wenig erkannten Gesetze der Entwickelung.

Mitleiden erregen die sogenannten Kenner (zuweilen Directoren von Conservatorien), wenn sie einer bis zum Erblinden glänzenden Incarnation schöpferischer Kraft in der Tondichtung, wie Beethoven, vorwerfen, nicht die Natur eines Mozart zu besitzen, in vollendetsten Wundern des Beethoven'schen Genius (in der Pastorale, Eroica, Cmoll-Symphonie) gar nicht existirende Fehler gegen eine eben so wenig existirende Musik-Grammatik finden wollen! Es giebt und muß eine Wissenschaft der Musik geben, wie es eine Naturwissenschaft giebt, d. h. eine rationelle, zweifellose Darstellung der Gesetze, durch welche die Organismen der Kunst bestehen. Jedes typische Kunstwerk enthält für Alle, die Augen zum Sehen, Ohren zum Hören haben, einen vollständigen Cursus dieser Wissenschaft. Dem berufenen Künstler ist die Kenntniß der Gesetze seiner Kunst angeboren. Dies ist das Geheimniß seines Genies, und darum beobachten wir, wie die Wissenschaft im Vorzuge ist, auf ihre Gerichtssiegel einzutragen, was längst voll Leben in den Schöpfungen eines Bach, Mozart, Gluck, Beethoven pulsirt. Eine Kunstwissenschaft, welche nicht mit dem Kunstwerke Schritt hielte, sich unterfinge, das Kunstwerk in der Person seiner berufenen Vertreter anzustreiten, wäre eine Pseudowissenschaft, grober Charlatanismus, strafwürdiger Betrug oder bemitleidenswerthe Verirrung, welche sich zum Kunstverständniß verhielte, wie Aberglaube, Inquisition und Hexenprozesse zur Religion.

Ueber Beethoven ist viel geschrieben, wird noch mehr geschrieben werden. Eine Erscheinung wie diese wurde den Auslegern zur unerschöpflichen Quelle. Nun kann Kritik und Interpretation die verschiedensten Richtungen verfolgen, und der größere oder geringere Werth der Untersuchung wird von dem status quo der Musikwissenschaft abhängen. Bleiben wir noch bei unserer Zusammenstellung der Musikwissenschaft mit der Naturwissenschaft.

Die Zoologie und Anatomie erlebten zu den verschiedensten Zeiten Forscher verschiedenster Eigenschaften und Richtungen, vom bloßen Beobachter bis zum synthetischen Genie. Einem Daubenton und Vicq d'Azir verdankt man die Herstellung der Thatbestände; Andere, wie Linné, hielten es mit dem System, wurden die Ordner des Naturhaushaltes; Andere, wie Buffon, besaßen die Gabe der Synthese, der Generalisirungen,

hinreißende Beredsamkeit, durch welche letztere sie die Massen anzogen, die Wissenschaft unter diese verbreiteten; noch Andere, wie Cuvier und St. Hilaire, vereinigten Analyse und Synthese, und von einem Inventar des Thatsächlichen erwachte, unter ihren Händen, die Forschung zum Leben, gewann sie den künstlerischen Ausdruck des philosophischen Gedankens. Man gab die elegante Oberflächlichkeit des Blickes in Buffon auf, um in die innerlicheren (wo nicht innersten) Geheimnisse der Natur zu dringen, ohne den Untersuchungen kleinster Einzelheiten da zu entsagen, wo solche den Beweis für die Richtigkeit des Grundgedankens der Forschung zu liefern im Stande waren. Klarheit und Tiefe führten zu Resultaten, deren leitender Gedanke, deren glänzende Begründung durch Thatsachen auf den ersten Blick als Wunder erschienen, wie die Herstellung a priori der uns verloren gegangenen Thierwelt nach auf uns gekommenen Ueberbleibseln durch Cuvier.

Der status quo der Musikkritik ist wesentlich der status quo der Naturwissenschaft, wie ihn Cuvier und St. Hilaire zu Anfang dieses Jahrhunderts vorfanden. Die Musikkritik hat ihren Daubenton und Linné, sie hat Biographen, Bibliographen, Forscher und Ordner, wie Otto Jahn und Lenz; Arbeiter, die für die anatomischen und systematischen Präparate eine große Bedeutung haben; sie besitzt ihre Buffons mit glänzenden Generalisirungen, ich nenne nur Marx; aber die Musikkritik besitzt noch keine Verschmelzung der Analyse und Synthese, keinen Cuvier und St. Hilaire im großen Ganzen ihres Gegenstandes. So lange sich an ihr nicht ein Kopf betheiligt, der mit dem größten Scharfsinne größte technische Kenntniß, mit dieser die größte Gabe der Darstellung von Materien verbindet, die darin nicht weniger Schwierigkeiten bieten als die Darstellung philosophischer Systeme, wird die Musikkritik der Krone entbehren, wird das wichtigste Gebiet der Musikwissenschaft unbestellt bleiben; keine vergleichende Anatomie oder Physiologie der Musikorganismen zu Stande gekommen sein.

So hoch wie der Genius, der den Gegenstand der Untersuchung ausmacht, muß die Wissenschaft stehen, welche das Urtheil fällt; sonst sind Einseitigkeit, Unzulänglichkeit im Resultate die unvermeidlichen Uebel. Diesem Ideale näherte sich in Bezug auf Beethoven bis jetzt, obgleich nur aphoristisch, am Meisten E. T. A. Hoffmann. In seiner Recension der Cmoll-Symphonie („Allgem. Mus. Zeitung" 1810) gelang es ihm, den wichtigsten Punct, den es auf diesem Gebiete geben kann, wenigstens wesentlich zu berühren; ich meine den „Monothematismus" in Beethoven'schen Hauptwerken, ein Punct, der den besten musikalischen Köpfen unserer Tage noch ganz unbekannt oder, was schlimmer ist, problematisch erscheint. Hoffmann wäre der ideal-vollkommene Beurtheiler Beethoven'schen Geistes geworden, wenn er nicht ein Zeitgenosse Beethoven's gewesen wäre, wenn ihn nicht das damals noch allzu tief stehende Niveau der Beurtheilung in musikalischen Dingen daran verhindert hätte. Von den Beethoven-Kritikern unserer Zeit gebührt der erste Platz Richard Wagner in seinen Programmen der Eroica; der Chor-Symphonie, der Coriolan-Ouverture. Wenn ich in Lenz vorzugsweise den Träger Beethoven'scher Bibliographie und Anatomie erkenne, so soll damit nicht gesagt sein, daß es ihm an Werth bei seinen Generalisirungen gebreche. Seine Arbeiten enthalten vielmehr bedeutsamste Anschauungen in dieser Beziehung, wie aus den Citaten hervorgeht, die um Vieles zu vermehren gewesen wären, denen ich aus dem zweiten Bande (S. 90 „Der Styl in Beethoven") als Beethoven-Synthese die Durchführung der Analogien in den Geistesstadien (Perioden) Beethoven's, Schiller's, Goethe's, Shakespeare's zuzähle, wo man liest: „Der Rodomontaden- und Jahrmarktsstyl im „Titus" und „Perikles", gefolgt von der das Theater adelnden italienischen Periode in Shakespeare (Romeo; Edelleute), die historische Periode (Heinriche), der persönlichste Ausdruck des Dichters endlich (Hamlet; Lear), die Sturm- und Drangperiode in Schiller und Goethe (Räuber, Cabale und Liebe, Fiesko; Werther, Götz), Sieg über die Form (Don Carlos; Tasso, Iphigenie), höchste Besitze (Tell — zweiter Faust): in Beethoven heißen sie „Tradition, Emancipation, Aussöhnung in der Persönlichkeit."

Die Parallele ist meisterhaft gezogen, und solcher Anschauungen sind viele im Buche. Beethoven-Synthese ist die Ansicht von der Genesis der Chor-Symphonie aus der Messe in D, eine Enthüllung des nothwendigen Ideenganges in Beethoven, die kommenden Auslegern der letzten Werke, denen jetzt, nach 40 Jahren, das Niveau eines allgemeineren (lange nicht allgemeinen) Verständnisses nachrückt, von größtem Nutzen sein wird.*) Synthese ist die Behandlung der fünf letzten Quartette; fünf Welten des großen Musikdenkers, der die Musik vom Musiciren, von Ton- und Klangspiel trennte, sie zum poesiereichsten Ausdruck der Tiefen menschlichen Seelenlebens machte, an die das Wort nicht reicht. Eine neue Aera der Musik, die zwar ihrer innersten Natur entsprach, aber nicht früher erreicht werden konnte, eine Aera, die für alle Musiker und Musicirende, welche ein Quartett nach der Haydn-Mozart-Elle messen, unverstanden bleiben muß. Diese Pseudomusiker und Pseudomusikausleger vergessen, daß es auf den Gebieten des Schönen „der Wohnungen viele giebt"; sie vergessen, daß, wo die Werkzeuge der Geistesthätigkeit dieselben bleiben, die durch diese Werkzeuge gewonnenen Resultate durch Siriusfernen von einander geschieden sein können; die Benennungen: Symphonie, Quartett, Sonate nicht näher zutreffen, als das Wort Bild, das auf eine Schenke von Ostade paßt, wie auf das Gesicht des Hesekiel von Raphael.

Die Arbeit von Lenz über die fünf letzten Quartette ist eine technische Monographie, die indeß, soll der ganze Schatz gehoben werden, ein noch tieferes Eingehen in Anspruch nähme, jedenfalls nicht der Musikbeispiele entbehren könnte, deren Lenz sich zu entschlagen hatte, weil Verleger Kosten scheuen. Beispiele sind einem musikalisch-kritischen Buche, was Kupfertafeln einer Naturgeschichte sind.

Der Wichtigkeit des Kataloges entsprechen nicht die beiden ersten Bände des Werkes von Lenz, mit Ausnahme der Ab-

---

*) Auf dem letzten Musikfeste in Aachen, wo die Messe in D aufgeführt wurde, berichtete Fétis über dieselbe („Revue et Gaz. music. de Paris" 26. Mai 1861) als über eine oeuvre médiocre et inéxecutable in dem Tone, mit dem man einem Schulknaben seine Censur ertheilt. Als Beweis des Widerspruches von Musik und Text citirte Fétis die kriegerische Episode im Agnus, zu welcher Intention Fétis freilich nicht das Zeug hatte, den Schlüssel zu finden (Lenz, III, 4. S. 153, wo der Entdecker desselben verzeichnet ist). — Man hat bis jetzt die von Beethoven in das Agnus geschriebenen bedeutungsvollen Worte: „Bitte um inneren und äußeren Frieden" — übersehen. Friede setzt Krieg voraus; Beethoven geht auf den Krieg zurück, bevor er im Frieden (äußeren und inneren) einkehrt. — Eine der tiefsten Intentionen, die je ein Künstler verfolgte; Berennung der Stadt, deren Gemeinde im Gebete versammelt ist, sagt treffend Lenz gegen Riehl und Schindler. So traurig steht es noch um das Verständniß des Größten im größten Tondichter der Welt.

handlung: „Der Styl in Beethoven". Man findet auch dort Gedanken und Ansichten von bleibendem Werthe, aber auch Vieles, was den Gegenstand nicht tangirt, wie den Beethoven-status quo in Rußland, der nicht am Platze ist, unter dem Lenz nur die Geschichte Beethoven's in Ausführungen seiner Werke in Rußland versteht. Man muß wünschen, daß bei einer zweiten Auflage des Katalogs diesem nur die Abhandlung „Der Styl in Beethoven" als Vorrede mitgegeben würde. Von einer Vervollständung dieser Abhandlung durch Lenz ließe sich viel erwarten, wenn man erwägt, wie weit der Verfasser in der dritten Periode des Katalogs über jene Abhandlung hinausgekommen ist. Vergessen wir indessen nicht, daß er in letzterer bereits die Frage beantwortet, die auch nur aufzustellen Niemand gewagt hatte: „wie unterscheidet sich (technisch wie gehaltlich) ein erster Satz, ein Scherzo, ein Adagio, ein Finale in der dritten Periode von jenen Sätzen in der zweiten? — wie der Melodiestyl?" — Da mögen Andere Fortsetzungen schreiben, die Frage beantworten: worin unterscheidet sich in den drei Perioden der contrapunctische Styl? den Lenz nur soeben berührt, von dem Beethoven, nach einer vielverbreiteten Legende, so viel weniger als Mozart verstanden haben soll, da er doch eben sowol im Contrapunct Bach und Mozart, durch Beethoven multiplicirt, darstellt, wozu in der Messe in D Händel als Multiplicator tritt.

Fasse ich Alles zusammen, so komme ich zu folgendem Resultate: das Buch von Lenz ist die bei Weitem vollständigste Arbeit über den geistigen Beethoven, das werthvollste Denkmal der Beethoven-Literatur unserer Tage, das Fundament fernerer Arbeiten. Um Lenz in das rechte Licht zu stellen, will ich schließlich sein Buch den neuesten Leistungen zweier berühmter, wenn auch unter sich sehr verschiedener Musikgelehrten von europäischem Rufe vergleichen — dem Artikel „Beethoven" in der „Biographie des Musiciens" von Fétis, Director des Brüsseler Conservatoriums, in zweiter, berichtigter (!) und vervollständigter Ausgabe (1860) einerseits; dem Buche des Professor und Doctor der Musik an der Berliner Universität, A. B. Marx: „Beethoven, Leben und Schaffen" andrerseits.

Der europäisch verbreitete und unkritisch nachgebetete Artikel von Fétis ist die Wiederholung des irrthumreichen, seichten Artikels erster Auflage des Buches, den Fétis aus Seyfried's magerer biographischen Skizze entlehnte, die das apokryphe Buch*) „Beethoven's Studien im Generalbaß, Contrapunct und in der Compositionslehre" einleitet. Fétis, dessen Quelle dieser von ihm übersetzte Betrug war, der die Arbeiten von Lenz, Jahn (Herausgabe der Oper „Leonore" mit Vorrede von Jahn), Marx (dessen Buch Fétis erwähnt) bei Seite liegen ließ, verfiel in gröbste Irrthümer. Hier nur einen von vielen. Die Ouverture Op. 138 (siehe oben) ist Fétis die große Leonoren-Ouverture Nr. 3! Von der Ouverture Nr. 2 sagt Fétis (Pag. 317, Spalte 1), sie sei der ersten zur Oper identisch (welche ist denn da die erste?!). Fétis erzählt nach Seyfried, bei der Umarbeitung der Oper (1806) habe Beethoven eine neue Ouverture in Edur (die 1814 geschrieben wurde!) componirt, die sei aber nicht fertig geworden und deshalb bei der Aufführung der Umarbeitung durch die Ouverture zu den „Ruinen von Athen" (!) ersetzt worden! Dann sagt Fétis einige Zeilen weiter, die Composition der „Ruinen von Athen" falle ins Jahr 1812 (was zufällig richtig ist), wo dann die Ouverture zu den „Ruinen" sechs Jahre früher executirt worden wäre, als sie componirt worden. Welche Gedankenlosigkeit! Die im Thatsächlichen, incredibile dictu, irrthümliche Compilation des gelehrten Franzosen ist in ihrem kritischen Theile womöglich noch unerquicklicher. Von einem französischen Musik-Pädagogen, der, zu einer und derselben Zeit wie Beethoven geboren, in ausschließlichem Mozart-Cultus erzogen werden mußte, war nicht wohl ein Verständniß der höheren Schöpfungen in Beethoven zu erwarten. Fétis ist die Wurzel der Ulibischeff-Lästerungen des Beethoven'schen Genius. Mochte einem hinter Moskau wohnenden Dilettanten hingehen, Elementarbegriffe der Technik zu ignoriren, so ist einem Director des Brüsseler Conservatoriums nicht nachzusehen, in seiner Lobeserhebung von Ulibischeff bei demselben nicht bemerkt zu haben, daß Ulibischeff Beethoven eines Schnitzers in der siebenten Symphonie beschuldigt, weil er, Ulibischeff, nicht die Amoll-Scala gelernt hatte, daß Ulibischeff Beethoven angreift, weil er, Ulibischeff, nicht in Apoggiaturen, Accorden und Orchestercombinationen unterrichtet war, wie sie in Haydn, Mozart, Cherubini, im „Don Juan" vorkommen, den Ulibischeff in den drei Bänden seines Mozart-Panegyrikus, ein Mozart-Pindar, besingt; diese Apoggiaturen, Accorde, Combinationen, die Ulibischeff nicht kennt, einem Beethoven als eben so viele Schnitzer in Musikbeispielen vorhält. Der Geschmack Ulibischeff's, sagt Fétis, sei durch die letzten Werke Beethoven's verletzt worden, wo er dann ein hartes, aber gerechtes Urtheil über gewisse Stellen fälle (une analyse dure, mais juste de certains passages). Eine abermalige Gedankenlosigkeit, da von den 19, von Ulibischeff gegen Beethoven anhängig gemachten Musikbeispielen nur eins der dritten Periode angehört, von Ulibischeff aber gar keiner Kritik unterworfen wird, noch einer solchen unterworfen werden kann, sondern nur ein unlogisches ab uno disce omnes bei Ulibischeff abgeben soll. Es ist der Teniers des Scherzos des letzten Quartetts (Op. 135) mit dem basso ostinato, der das Unglück hatte, Ulibischeff nicht zu gefallen. Fétis schreibt für Leser, die nicht untersuchen, die hinnehmen, was aus Frankreich kommt. Meine Arbeit: „Fétis, in Rußland gerichtet" („Fétis, jugé en Russie") wird den Beweis liefern, daß dies gedankenlose Hinnehmen nicht ohne Ausnahme ist.

Nur in der Musikliteratur floriren noch Monstruositäten dieser Art. Der Verfasser eines geschichtlichen Werkes, in dem Salomo ein römischer Kaiser, Alexander der Große ein jüdischer König würden, käme nicht zum Rufe eines Niebuhr und Johannes v. Müller; der Verfasser einer Geographie, in der Paris in Italien, Florenz in England zu liegen kämen, würde nicht Präsident einer geographischen Gesellschaft; ein Pseudo-Musikgelehrter aber darf einen Beethoven verleumden, verfälschen, seine erdichteten, schädlichen Compilationen zwei Mal in die Welt schicken und seine Laufbahn als Director eines Conservatoriums mit dem Rufe des größten Gelehrten der Zeit*) beschließen.

Wenden wir uns von diesem, Recht und Billigkeit in der Wissenschaft verhöhnenden Beispiele zu etwas Erfreulichem, zu dem genannten Buche von Marx. Marx gebührt ein Ehren-

*) Den Frevel dieser Buchhändlerspeculation hat Derckum („Rhein. Mus. Zeitung" 15. November 1851) mit Abdrucken der dafür bei Fuchs (!) vorgenommenen Plünderung an den Pranger gestellt.

*) „Le savantissime de tous les savants en musique" ist der stehende Titel von Fétis in der auf ihn schwörenden „Revue et Gazette musicale de Paris"!

platz in dieser Literatur, welcher er seit 40 Jahren mit Ehre und Ruhm angehört. In Sicherheit und Tiefe des Blickes, im Reize der Darstellung verglichen wir Marx einem der Heroen der Naturforschung (siehe oben). Diese glänzenden Eigenschaften gelten indeß mehr von seiner Compositionslehre, von seinen früheren, durch Lenz der Vergessenheit entrissenen, höchst bedeutsamen Journalartikeln. Die Vorzüge dieser Schriften, Innerlichkeit und glänzende Darstellung, finden sich zwar im Buche über Beethoven auch; man fühlt aber, wie das Buch nicht aus innerem Drange, nicht durch den status quo dieser Literatur hervorgerufen wurde, sondern, wie bei Schriftstellern von Ruf vorzukommen pflegt, pecuniarum causa. Zweck und Bestimmung sind nicht abzusehen. Das Buch ist keine erschöpfende Biographie mit chronologischem Rechenschaftsbericht über die Thätigkeit Beethoven's (in der Art des vortrefflichen, aber mehr nur zum Nachschlagen brauchbaren Werkes Otto Jahn's über Mozart), es ist kein philosophischer Tractat über Beethoven's Gedankenwelt, eben so wenig eine den Fétis und Consorten geltende Versperrung ihrer Irrwege, denn ein Ulibischeff wird eben so stark mitgenommen, wobei er den Namen Thersites erhält, wie bei Gelegenheit der von Ulibischeff auf dem tiefsten Standpuncte beurtheilten Eroica, als geistreich belobt, was nicht etwa ein suum cuique, sondern nur ein ungeschickt ausgeführtes Seemanoeuvre ist, das man laviren nennt. Wer nicht den Muth seiner Meinung hat, trete lieber nicht für Beethoven auf. Das Buch ist aber auch kein Handbuch in Art der Compositionslehre von Marx, in der von Beethoven so viel, oft unerreicht, die Rede ist. Die Compositionslehre ist eine, in ihrer Oekonomie den am Hoflager deutschen Doctorthums in Berlin maßgebenden Handbüchern der vier Facultäten genäherte, wohl systemasirte Doctrin. In den zwei Bänden des Buches über Beethoven hingegen ist nicht ein Werk von Beethoven vollständig untersucht. Es wird so ziemlich Alles, was man von Beethoven besitzt, berührt, aber eben nur berührt, ohne Plan, nach sultanischem Vorzugsrecht, dessen Competenz bei Beethoven zweifelhaft bleibt.

Der Charakter bestellter Arbeit zeigt sich recht in der Episode des Buches, wo Marx erklärt, was Motiv, Satz und dergleichen Geheimnisse mehr bedeuten (Bd. 1, S. 86—98), und wobei Marx zwei Musikbeispiele von sich giebt, die in einem speciellen Werke über Beethoven auffallen. Diese Episode knüpft Marx an eine Polemik mit Lenz über die Form in Beethoven, in welcher der Sieg nicht auf seiner Seite ist. Marx confundirt Form und „Formel". Von der letzten sprach Lenz als von einer Fessel, deren sich Beethoven zu entledigen wußte. Ein Verdienst von Lenz ist gerade, den Formreichthum in der dritten Periode nachgewiesen zu haben. Mit der Eroica in der That erhebt sich Beethoven's Flug über die Grenzen der engen Sphäre, in der die Haydn-Mozart'sche Symphonie lebte. Der Rahmen erweitert sich, der Plan geht ins Breite, neue Intentionen erfordern neue Mittel, neue Formen, neue Organismen. In Sonate wie Quartett, im Fugen- wie im Veränderungsstyl, in der Erfindung der Cantilenen hört Beethoven nur noch auf die innere Stimme, folgt er der göttlichen Kraft, nicht todten Schablonen (Formeln). Dieser Nachweis von Lenz ist das Gegentheil einer „Formbrechertheorie", welche ihm Marx ohne Grund, wenn auch nicht ohne Absicht, vorwirft. Was soll man aber erst dazu sagen, daß Marx (Anhang II.) im Verzeichniß der Beethoven'schen Werke mit dem Zusatze „nach dem Kataloge von Lenz in dessen „Beethoven et ses trois styles" abdruckt (der deutsche Katalog war damals nicht erschienen), jenen Katalog von Lenz aber von Allem entkleidet, was dessen Werth ausmacht, wie ein Baumzweig, dem man seine Blätter abstreift, nur noch eine Ruthe abgiebt, diese Ruthe als den Katalog von Lenz präsentirt, worüber Lenz sich im Schlußworte seines deutschen Werkes mit so großem Rechte beschwert. Chronologie und Bibliographie von Lenz; die Resultate stellt Marx ohne Citate in den Text seiner zwei Bände, als ob sie nie im Kataloge von Lenz enthalten gewesen wären. Das ist mehr als Plagiat, denn vom Kataloge von Lenz hätte nie die Rede sein können, wenn er gewesen wäre, wozu Marx ihn entstellte.

Hat das Buch von Marx über Beethoven in bibliographischer Beziehung keinen selbständigen Werth, so hat es andrerseits und in kritischer einen relativ sehr großen. Es enthält die werthvollsten Ansichten, Urtheile, Bemerkungen, im Allgemeinen wie im Einzelnen, aber auch viel Schwaches und Zweifelhaftes fehlt nicht, zumal gegen das Ende.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, daß das Buch von Marx über Beethoven hinter dem Ideale der Beurtheilung des Gegenstandes, wie ich denselben oben andeutete, unvergleichlich weiter zurückbleibt, als das deutsche Buch von Lenz, der weder Professor und Doctor der Musik, noch Director eines Conservatoriums ist. Lenz erreichte in vielen Hauptaufgaben der Beethoven-Kritik den höchsten Standpunct der Erkenntniß und ist, wo er ihn nicht erreichte, meistentheils auf gutem Wege dazu. Gar keinen Vergleich vollends hält das Buch von Marx in Bezug auf den Nutzen aus, den Jeder, der mit Beethoven bekannt werden will, aus dem Buche von Lenz gewinnen kann. Marx giebt, was zu geben ihm beliebt; Lenz Alles, was zu geben möglich war; die ganze einschlagende Literatur, alle Facta, alle Ansichten (pro und contra), Alles um die ihrer Opus-Reihe nach aufgeführten Werke gruppirt. Unschätzbar zum Nachschlagen; ein positives Fundament für weitere Thätigkeit, ein Fundament, das mit jedem Jahre an Werth gewinnen wird.

Das französische Buch von Lenz ging ganze 10 Jahre lang durch die europäische Presse; das deutsche ist, mit so viel größerem Anspruch auf wissenschaftliche Besprechung, nicht einmal durch die deutschen Musikblätter vollständig beurtheilt worden.

Der Ausspruch von Hobbes: homo homini lupus ist entschieden auf die musikalisch kritische Presse unserer Tage anwendbar. Allen bedeutenden Erscheinungen ist sie eine geschworene Feindin, nach den Stichworten: todtschlagen, todtschweigen. Originalität und Nützlichkeit waren Lenz nicht zu nehmen; da hat man es mit Ignoriren eines, allen mit dem großen Gegenstande merkantilisch in Journalen Beschäftigten unbequemen, noch gar aus Rußland kommenden Buches versucht.

Diese Ungerechtigkeit legte mir die Feder in die Hand, und läßt mich die Bitte an Sie richten, so viel in Ihrer Macht liegt, derselben zu steuern.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Die vierte Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses am 3. Januar brachte die Quartette für Streichinstrumente in Dmoll von Haydn, Esdur von Cherubini und Dmoll von F. Schubert, sämmtlich vorgetragen von den HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann und Krumbholz.

Musikverein Euterpe. Wir haben dies Mal über zwei Concerte desselben zu referiren. Eröffnet wurde das neue Jahr mit einer Soirée für Kammermusik am 14. Januar. Die Dresdner Quartettgesellschaft der HH. Kammermusiker Seelmann, Ackermann, Meinel und Schlick war zur Mitwirkung eingeladen worden, und es kamen durch dieselbe die Quartette in Amoll von F. Schubert, Dmoll von A. Rubinstein und Fdur (Op. 59) von Beethoven zur Aufführung. Dazwischen sang ein junger Tenorist, der hier zum ersten Male auftrat, ein Schüler des Professor Götze, Hr. J. Schild aus Solothurn, die „Adelaide“ und den Liederkreis „An die ferne Geliebte“. Die Dresdner Quartettgesellschaft, die wir zum ersten Male hörten, führte sich aufs Vortheilhafteste bei uns ein. Die Dresdner Leistungen charakterisirt in der Regel der Umstand, daß man dort mehr die Seite der äußeren Erscheinung, die sinnliche Tonschönheit accentuirt. Dieser Wahrnehmung begegneten wir auch hier. Die Instrumente sind, mit Ausnahme der ersten Violine, sämmtlich von Hrn. Schlick, und empfehlen sich, jene Eigenschaft unterstützend, durch guten Klang. In Leipzig verlangt man einen etwas pointirteren Vortrag, und die Leistungen zeichnen sich bei uns nach dieser Seite hin aus, während jenes erstgenannte Moment dagegen zu Zeiten zurücktritt. Hieraus erklären wir uns den Eindruck, den die Vorträge der genannten Herren machten. Dieselben wurden sehr beifällig aufgenommen, ohne jedoch zu zünden. Wir sind auch, ganz äußerlich betrachtet, an etwas größere Raschheit, an ein belebteres Element gewöhnt. Schon die langen Pausen, welche die Herren zwischen den einzelnen Sätzen machten, schadeten in Etwas dem Gesammteindruck. Im Ganzen jedoch waren die Leistungen vortrefflich im Zusammenspiel sowol, wie im Eingehen auf die Intentionen der Componisten. Wenn dies Mal neben der weit überwiegenden Anerkennung, die wir zu zollen haben, noch an einige Einzelheiten zu erinnern wäre, die wir der Beachtung empfehlen möchten, so warten wir in dieser Beziehung lieber spätere Vorträge ab, da uns eine wiederholte Mitwirkung in Aussicht gestellt ist. Es ist uns speciell bekannt, daß die Herren unter minder günstigen Umständen spielten. Sie waren am Tage des Concertes erst angekommen und sehr erschöpft durch kurz vorhergegangene Anstrengungen. — Der junge Sänger befindet sich noch im Stadium seiner Ausbildung, berechtigt aber zu vorzüglichen Erwartungen. Er zeichnet sich aus durch gute Stimmmittel und gesunden, natürlichen Vortrag, der eben so frei ist von störenden Manieren wie von Affectation. Demnach sind die Grundbedingungen für ein erfolgreiches Studium bei ihm in einer nicht allzu häufig vorkommenden Weise vorhanden. Daß mannigfaltiger gefärbte Betonung und nuancirterer Ausdruck noch zu vermissen ist, bedarf nach dem Gesagten kaum einer besonderen Erwähnung. Hr. Schild fand sehr aufmunternde Theilnahme und wurde nach dem Liederkreis gerufen. — Noch sei bemerkt, daß unsers Wissens das liebenswürdige Quartett von Schubert eben so wie das von Rubinstein hier zum ersten Male zum Vortrage kamen.

Das nachfolgende siebente Concert des Musikvereins (das fünfte mit Orchester) fand am 20. Januar statt. Es brachte an Orchesterwerken die Ouverture zum „Wasserträger“ von Cherubini und eine neue bei J. Schuberth im vorigen Jahre erschienene Symphonie in Adur (Nr. 3) von A. Rubinstein. Die Instrumentalsoli hatte Musik-Dir. Blaßmann übernommen. Er spielte das Schumann'sche Pianoforteconcert, Berceuse von Chopin und Ungarische Rhapsodie Nr. 2 von F. Liszt. Frau Rübsamen-Veith vom hiesigen Stadttheater sang Scene und Arie von F. Gleich (Manuscript) und zwei Lieder von Schubert und H. Dorn („Eifersucht und Stolz“ und „Das Mädchen an den Mond“). Hr. Blaßmann hat seither stets bei uns mit großem, nicht gewöhnlichem Beifall gespielt, erreichte aber dies Mal durch den Vortrag des Schumann'schen Concertes eine wirklich zündende Wirkung. Die Leistung war in der That eine meisterhafte, ausgezeichnete, und auch das Orchester unterstützte dieselbe sehr wesentlich, indem es das schwierige Concert vortrefflich accompagnirte. Hrn. Blaßmann's Spiel ist tief innerlich, dabei ist die große Deutlichkeit zu rühmen, mit der er es versteht, ähnlich wie v. Bülow, sein ächt musikalisches Verständniß auf den Zuhörer zu übertragen. Er ist Interpret des Werkes, und hieraus erklärt sich auch das durchaus Anspruchslose, ich möchte sagen Bescheidene seines Spieles; man sieht, daß er es verschmäht, auf Kosten der Sache den Darsteller in den Vordergrund zu drängen. Er wirkt, indem er von innen heraus die Sympathie des Zuhörers zu erwecken versteht. Aus diesem Grunde müssen wir auch, wenn wir ganz streng sein wollen, dem Vortrage des Concertes vor dem der Ungarischen Rhapsodie den Vorzug geben, so vorzüglich auch die Wiedergabe der letzteren war. Blaßmann ist in erster Linie Musiker, und bei dem reichen Repertoire, welches er besitzt, bei seiner Vertrautheit mit allen Erscheinungen der Pianofortemusik erscheint er wie geschaffen, als Dirigent eines Concertinstitutes, wie das unserer „Euterpe“, dem Publicum nach und nach die Hauptwerke der ganzen Literatur vorzuführen. Dabei unterstützt ihn sein enormes Gedächtniß. Er spielt, wie v. Bülow, stets auswendig. Rechnen wir hierzu seine vortreffliche Technik, so glauben wir motivirt zu haben, wenn wir ihm unter den Pianofortevirtuosen der Gegenwart eine hohe Stelle anweisen. Er wurde nach beiden Vorträgen gerufen, vor dem zweiten empfangen. — Frau Rübsamen-Veith leistete dies Mal Besseres, als bei ihrem vor Kurzem besprochenen Auftreten im Gewandhause, wo ein ganz besonderer Unstern das Gelingen zu vereiteln schien. Die Concertarie von Gleich ist ein dankbar für die Singstimme geschriebenes Tonstück, nicht ohne Wirkung im Sinne einer Bravourarie, nur daß das Bessere, was der Componist zu geben bestrebt ist, unter allzu bemerkbar hervortretenden fremden Einflüssen leidet. Auch die ganze Situation erinnert zu sehr an Vorbilder. Der Sängerin gab die Arie Gelegenheit zur Entfaltung ihrer vortrefflichen Stimmmittel, sowie ihrer Gewandtheit im Vortrage. Ihre Leistungen fanden recht beifällige Aufnahme. Hr. Dr. Langer dirigirte den ersten Theil des Concertes. — Rubinstein's Thätigkeit als Componist ist in früheren Jahrgängen unserer Zeitschrift schon wiederholt und sehr ausführlich besprochen worden. Wir können uns daher hier kürzer fassen, um so mehr, als das in Rede stehende Werk uns keine wesentlich neue Seite seines Kunstschaffens eröffnet hat. Rubinstein ist einer der Begabtesten unserer Zeit durch Frische und Reichthum der Phantasie. Aber es mangelt ihm die innere organische Entwickelung und eine aus derselben resultirende innere Nothwendigkeit. Aus diesem Grunde erscheint zu Vieles willkürlich in ihm, nicht getragen von wirklichen Erlebnissen, nicht als Ausdruck eines tieferen seelischen Gehaltes. Originelles, Bedeutendes wechselt mit Bizarrem, zu Zeiten auch Gewöhnlichem. Oefter scheint es, als ob die subjective Willkür geradehin in Opposition treten und sich darin verhärten wolle. Das Alles trat uns auch in den jetzt gehörten Werken wieder entgegen. Trotzdem dürfen wir dieselben zur Aufführung empfehlen. Quartett wie Symphonie verdienen dieselbe, wenn sie auch nicht dauernd auf dem Repertoire sich zu halten vermögen. Auch die Aufnahme von Seiten des Publicums war eine überraschend beifällige. Der Musikverein „Euterpe“ aber, in seinem Streben, Musterprogramme aufzustellen, hat durch die Aufnahme dieser Werke aufs Neue den Beweis geliefert, daß es ihm Ernst ist mit seiner Absicht, alles Beachtenswerthe der Gegenwart ohne Einseitigkeit, ohne jene beliebte Exclusivität, welcher viele Concertinstitute zur Zeit noch verfallen, zu der Geltung zu bringen, die es beanspruchen darf. Er erweitert durch Aufnahme neuer Werke fortwährend den Kreis seines Repertoires.

Am 17. d. Mts. beging der akademische Gesangverein „Arion“ unter Leitung des Hrn. Richard Müller sein vierzehntes Stiftungsfest, und hatte Hr. Musik-Dir. Blaßmann die Güte gehabt, die Aufführung durch den Vortrag einiger Solopiècen am Pianoforte zu unterstützen. Die Wahl der einzelnen Programmnummern legte abermals von dem achtungswerthen Streben und der nobeln Richtung des Vereins rühmliches Zeugniß ab, wie denn auch die Ausführung der Gesangsvorträge dem Rufe desselben vollständig entsprach. Dieselben boten: Psalm 23 von F. Schubert, „Die Wasserfahrt“ von Mendelssohn, „Frühlingsglocken“ von R. Schumann, zwei Lieder von M. Hauptmann, fünf „Wanderlieder“ von C. Zöllner, „Mein Wunsch“ von R. Müller, „Schlachtgesang“ von R. Schumann, „Trinklied aus dem 14. Jahrhundert“ von F. Schu-

bert und C. M. v. Weber's „Turnier-Banquet"; außerdem zwei Lieder für Tenor mit Pianofortebegleitung von J. Dürrner und H. Dorn.

Das Programm des vierzehnten Abonnementconcertes im Saale des Gewandhauses am 22. Januar war in seiner Form, rein äußerlich betrachtet, ein gut zusammengestelltes. Es brachte zur Eröffnung eine Symphonie (von Haydn, Cmoll, Nr. 9 der Härtel'schen Ausgabe), dann einen Solovortrag (das Henselt'sche Pianoforteconcert, vorgetragen von Hrn. Alexander v. Zarzycki aus Lemberg), eine Ouverture (Beethoven, Op. 115), endlich zwei Werke für Pianoforte allein (Präludium und Etude von Chopin) und im zweiten Theile abermals eine Symphonie (Nr. 3, Amoll, von Gade). Wenn demohngeachtet der Eindruck des ganzen Concertes ein sehr matter war, und auch das Publicum dem entsprechend sich durchgängig nur lau zeigte, so lag der Grund in der unpassenden Zusammenstellung der einzelnen Werke, sowie in dem Umstande, daß immer und immer wieder nur längst Bekanntes vorgeführt wurde. Hätte man im zweiten Theile eine Novität gebracht — natürlich keine Capellmeistersymphonie, sondern ein Werk von Bedeutung und Originalität, eine Symphonie von Berlioz z. B. —, so wäre die ganze Situation eine veränderte gewesen, das Concert hätte auf der Grundlage des ersten Theiles eine Spitze erhalten, in die es auslaufen konnte, und der Gesammteindruck hätte solcher Gestalt eine Steigerung erfahren. Es ist zu beklagen, daß man dies noch immer nicht einsieht, daß man auf solche Weise das Publicum methodisch herabdrückt. — Das Spiel des Hrn. v. Zarzycki trug im Allgemeinen, obgleich nicht ohne Feuer und talentirt, wie es sich uns hier darstellte, noch in Etwas den Stempel des Unfertigen und der noch nicht fest in sich geschlossenen künstlerischen Individualität. Auch müssen wir ihm vor Allem eine zu häufige Anwendung der Pedale sowol im Forte als im Piano vorwerfen, wodurch manche Figuren nur in unklarer Verschwommenheit zur Erscheinung kamen. Da Referent indeß auch in der Probe zugegen war, so kann er hinzufügen, daß Hr. v. Zarzycki mehr leistet, als er dies Mal bei seinem ersten Auftreten in Leipzig documentirte. Er besitzt Kraft und Eleganz, einen elastischen, festen Anschlag und spielt mit Feuer und Leben. Zufällige Einflüsse mögen seine öffentliche Leistung beeinträchtigt haben.

Dresden.

Das verflossene Jahr schloß mit zwei Concerten von hervorragender Bedeutung. Der 30. December brachte die zweite und letzte „Soirée musicale" der Frau Clara Schumann mit folgendem Programm: Sonate von Beethoven (Op. 27), Scene und Romanze aus „Lucrezia Borgia" von Donizetti, zwei Romanzen (Op. 32 und 28) und Novellette (Ddur) von R. Schumann, drei Duette für zwei Soprane von Schumann und Horn, Sonate für zwei Pianoforte von Mozart, Gesänge von Mendelssohn und Gordigiani, Nocturne (Cmoll), Walzer (Cis moll) und Etude (Ges dur) von Chopin. Frl. Marie Wieck und Frl. Lorch wirkten mit. Das Concert war wiederum gut besucht, der Beifall ein reicher.

Am 31. December fand im Hoftheater zum Besten der Armen eine „Musikalische Akademie" statt. Das Programm lautete: „De profundis" von Gluck, Symphonie von Haydn (Gdur), Arie aus der „Schöpfung" von Haydn, Tripleconcert für Piano, Violine und Violoncell von Beethoven, Duett aus „Jessonda" von Spohr und Jubelouverture von C. M. v Weber. Die Arie sang Frau Jauner-Krall mit Sauberkeit und Accuratesse in der Ausführung und lieblicher Tonansprache; das Duett wurde von derselben und Hrn. Schnorr v. Carolsfeld ebenfalls trefflich executirt. Ueber die vorzügliche Wiedergabe des Tripleconcertes von Seiten des Frl. Marie Wieck, der HH. Concert-M. Lauterbach und Kammermusikus Grützmacher berichteten wir schon bei einer früheren Gelegenheit. Hr. Grützmacher ist in letzter Zeit in den Besitz eines ganz vortrefflichen Instrumentes gelangt, welches ihm für die Entfaltung seiner anerkannt ausgezeichneten Künstlerschaft neues Terrain bietet. Die Composition Gluck's wollte uns in ihrer monoton gehaltenen Weise weniger zusagen. Dagegen errang die Hofcapelle durch den Vortrag der Symphonie einen solchen Erfolg, daß der letzte Satz derselben auf stürmisches Verlangen da Capo gespielt werden mußte. Hr. Capell-M. Krebs dirigirte. Das Haus war leider nur gering besetzt.

Der 8. Januar brachte die dritte und letzte Quartett-Akademie der HH. Concert-M. Schubert, Kummer, Körner und Schleising unter gütiger Mitwirkung des Pianisten Hrn. Rollfuß und der HH. Kammermusiker Lauterbach, Herr, Eißner und Keil. Ein Quartett in Cdur von Mozart, Trio für Piano, Violine und Violoncell in Dmoll von Mendelssohn und Beethoven's Septett (Esdur) Op. 20 bildeten das Programm. Leider waren wir verhindert, dem Concerte beizuwohnen.

Das fünfte Abonnementconcert der königl. Capelle, welches am 13. stattfand, zeichnete sich wiederum durch ein interessantes Programm aus. Als Novitäten wurden vorgeführt: Bargiel's Ouverture zu „Medea", ein Werk von großen harmonischen Schönheiten und von der ganz besonderen Begabung des Componisten für die Bewältigung tragischer Stoffe Zeugniß gebend, und Symphonie Nr. 1 in Emoll von H. Veit, welche letztere indeß nicht so durchzuschlagen vermochte, wie die vorgenannte Ouverture. Die Symphonie ist, wie die Streichquartette desselben Componisten, ein sehr solid gearbeitetes Werk, welches den tüchtigen Musiker in keinem Satze verleugnet, aber der Strom der Erfindung ist nur kärglich, auch macht sich ein Anlehnen an allerdings gute Muster gar zu häufig bemerkbar. So z. B. erscheint der erste Satz der Symphonie dem ersten Satze der Adur-Symphonie von Beethoven fast wörtlich nachgebildet u. s. w. Am Meisten wollte uns noch das Scherzo zusagen. Außer diesen Pieçen brachte das Programm noch die Coriolan-Ouverture von Beethoven und F. Schubert's grandiose Cdur-Symphonie. Die vortrefflichen Leistungen der königl. Capelle unter der Leitung des Hrn. Capell-M. Krebs bewährten sich in diesem Concerte aufs Neue. Von großartiger Wirkung war der im sausenden Tempo vorgeführte letzte Satz der Symphonie von Schubert.

Am 15. gab der „Tonkünstler-Verein" seinen dritten Productionsabend. Den Anfang machte das Streichquartett Ddur (Op. 76, Nr. 5) von J. Haydn, gespielt von den HH. Medefind, Mehlhose, Schleising und Böckmann. Darauf folgte J. S. Bach's Clavierconcert im italienischen Style, vorgetragen von Hrn. Schmole. Ohne die ehrenhaften Bemühungen des Spielers um die Hervorbringung der Deutlichkeit und Klarheit in der Wiedergabe des Stückes unterschätzen zu wollen, können wir doch nicht die Bemerkung unterdrücken, daß sich erst bedeutendere Eigenschaften in demselben concentriren müssen, um mit einer derartigen Pièce beim Auditorium eine nachhaltige Wirkung zu erzielen. Als Schluß folgte F. Schubert's Octett (Op. 166) für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß, Clarinette, Waldhorn und Fagott, vorgetragen von den HH. Medefind, Mehlhose, Schleising, Böckmann, Bruno Keyl, Kötschke, Börner und Stein. Diese Composition stammt jedenfalls aus einer früheren Periode des Componisten und ist im Vergleich zu dessen späteren Sachen ein wenig schwach. Am Meisten sprach der zweite Satz „Andante un poco mosso" an, während der letzte Satz sich wol schwerlich Beifall zu erringen vermag. Die HH. Ausführenden bemühten sich größtentheils mit Erfolg um decente Wiedergabe dieser Composition sowie des Quartetts.

Am 25. feierte Hr. Joseph Tichatschek das 25jährige Jubiläum seiner Mitgliedschaft am hiesigen Hoftheater. Am Morgen begrüßte ihn in seiner Wohnung ein Gesangsquartett, aus den HH. Hofopernsängern Schnorr v. Carolsfeld, Rudolph, Eichberger und Weiß bestehend; nach Beendigung desselben erschienen die Regisseure des Hoftheaters mit Hrn. Porth, welcher eine treffliche Ansprache hielt und dem Gefeierten im Namen sämmtlicher Hoftheater-Mitglieder ein höchst werthvolles Geschenk überreichte. Dasselbe besteht aus einem großen Bergkrystall mit silbernem Untersatz, der eine Felsenpartie bildet, auf dessen Felsengruppen die Namen sämmtlicher Theatermitglieder eingegraben sind. Das Ganze umschlingt ein silberner Lorbeerkranz. Eine mit einer goldenen Rose und Lyra umgebene Tafel in der Mitte des Felsens trägt die Inschrift: „Dem Sänger J. Tichatschek am Tage seines 25jährigen Jubiläums von seinen Dresdner Kunstgenossen, 17. Januar 1863." Später vom Generalintendanten Hrn. v. Könneritz begrüßt, welcher dem Jubilar das Decret als „Geheimer Kammersänger" überreichte, erschien auch Hr. Staatsminister v. Beust, dann eine Deputation der königl. musikalischen Capelle, Abgeordnete vom Gesangverein „Orpheus" u. s. w.; Briefe und Depeschen von nah und fern langten an. Aus Königsberg traf ein Oelgemälde ein, welches die Idee verkörpert „Apollo bekränzt die Büste Tichatschek's". Am Abende sang der Jubilar den Ferdinand Cortez im fast überfüllten Hoftheater und erntete einen unbeschreiblichen Beifall, mit einem Blumen- und Kranzregen vermischt. Nicht uninteressant dürfte sein, wenn wir anführen, daß Tichatschek während seines hiesigen Engagements 1441 Partien, darunter im „Freischütz" 108, in den „Hugenotten" 107, den Masaniello 92 Mal, den Rienzi 64, Tannhäuser 50 und Lohengrin 19 Mal gesungen hat. Er ist also während seines hiesigen Engagements, abgesehen von seinen zahlreichen Gastspielen an anderen Bühnen, alljährlich an 56—57 Abenden aufgetreten. Neben seinen Sängertugenden, welche allgemein gewürdigt werden, haben wir in Tichatschek mit ganz besonderem Danke den praktischen Vor-

kämpfer der Kunstwerke Richard Wagner's anzuerkennen und zu verehren. Möge ihm noch lange vergönnt sein, für deutsche Kunst zu wirken.

Am 13. gelangte die von Räder und dem verstorbenen Chordirector Fischer verfaßte Operette „Der räthselhafte Gast" zur Aufführung. Leider waren wir durch das am selbigen Abende stattfindende Abonnementconcert der Hofcapelle verhindert, der Aufführung beizuwohnen. Dem Vernehmen nach soll die Musik manches Ansprechende enthalten und gefallen haben. L. S.

Breslau.

Am 5. Januar fand die dritte Symphonie-Soirée des Musik-Dir. Schäffer unter Mitwirkung des Concert-M Hugo Zahn aus Schwerin statt. Mendelssohn's feine und geistvolle Sommernachtstraum-Ouverture eröffnete das Concert und wurde wie die übrigen Orchesterwerke, Scherzo aus dem „Sommernachtstraum" und Symphonie Gmoll von Mozart, mit Genauigkeit und feinen Schattirungen wiedergegeben. Im Vortrage des Beethoven'schen Violinconcertes zeigte sich uns Hr. Zahn als ein strebsamer und wohlbegabter Virtuose. Mit großem Tone, ruhiger und gewandter Bogenführung verbindet der geehrte Gast eine anerkennenswerthe Technik, und so wäre denn Alles in bester Ordnung, wenn man nicht öfter die Poesie und den Adel im Vortrage, auf welche gerade das Beethoven'sche Concert so entschiedenen Anspruch macht, vermißte. Dasselbe gilt auch von seinem Vortrage der Gdur-Romanze von Beethoven. Das Orchester begleitete beide Piècen discret und präcis.

Unter Leitung des Hrn. Dr. Damrosch gab der „Orchesterverein" seine siebente Soirée und brachte von Orchesterwerken die Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, Scherzo „Fee Mab" aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julie" von Berlioz und Symphonie Ddur von Beethoven. Das Scherzo „Fee Mab" zeigte uns einmal wieder die eigenthümliche Phantasie Berlioz', welche das übersinnliche Element des Geisterreiches mit ungewöhnlicher Wirkung wiederzugeben weiß. Berlioz giebt uns ein Nachtstück voller Zauberei, doch anderer Art, wie sie Mendelssohn eben so treffend in seiner Sommernachtstraum-Musik schildert; denn während wir in letzterer gern dem süßen Zauber der in Waldespracht bei Vollmondschein spielenden Elfen nahen, flößt uns das dämonische Element, in welchem sich die kleine Traumfee bewegt, einen Respect ein, der uns in gebührender Entfernung hält. Zu der Freude, welche uns die Composition bereitete, gesellte sich wahre Bewunderung für die Virtuosität, mit welcher das Orchester die ungeheuren Schwierigkeiten in diesem Stücke überwand; das sichtliche Interesse, mit dem jeder Spieler seine Aufgabe löste, bewirkte eine so einheitlich geniale Wiedergabe, daß die staunenden Zuhörer in stürmischen Beifall ausbrachen und eine sofortige Wiederholung des Stückes hervorriefen. Diesen Triumph gönnen wir von ganzem Herzen dem genialen Dirigenten, der als ächter Künstler bestrebt ist, den Geschmack des größeren Publicums zu läutern und dasselbe zur Erkenntniß des zeitgemäßen Fortschrittes der Kunst heranzubilden. Leider hatte sich bisher der größte Theil unseres musikliebenden Publicums aus Mangel an ächten Kunstinstituten daran gewöhnen müssen, die großen Werke unserer Meister in Nachmittagsconcerten am Kaffeetische — die Herren mit der Cigarre, die Damen mit weiblicher Arbeit beschäftigt — zu hören, überdies in Verbindung mit Musikstücken, die bei der größeren Menge der Zuhörer Das wieder verdarben, was etwa die Wahl classischer Compositionen Gutes wirkte. Es kam dann zuletzt auf nicht viel mehr, als einen Ohrenkitzel an, und waren die letzten Töne der Symphonie verrauscht, so ging jeder Eindruck im Geklirr der Kaffeetassen und Biergläser oder gar unter Kindergeschrei verloren. Die wenigen Concerte, welche jedes Jahr von dem Dirigenten der „Singakademie" in der Universität in würdigster Weise gegeben wurden, reichten nicht hin, das Mißverhältniß zu heben, um so weniger, als dieselben nur einem kleineren Theile des Publicums von etwa 300—400 Personen zugänglich waren. Sollte nun etwas Wirksames geschehen, so mußte ein großer Saal gewählt, ein angemessenes Orchester gebildet und vor Allem die innere Theilnahme des Publicums durch künstlerische Bedeutung und Weihe der Aufführungen geweckt werden, und dies Verdienst hat sich unfehlbar das Institut, an dessen artistischer Spitze Dr. Damrosch steht, erworben. Wir haben jetzt jährlich 12 Concerte des „Orchestervereins", und in diesen Concerten ein Publicum, dessen Anzahl bisher immer zwischen 1000—1400 Personen variirte, eine Zuhörerschaar, deren Hingabe und richtiger Tact schon aus manchem unserer Berichte hervorgeleuchtet haben dürften und sich — wir hoffen es — auch fernerhin bewähren werden.

Um wieder auf unseren speciellen Concertbericht zurückzukehren, so wurden auch die übrigen Orchesterstücke des Abends, die Mendelssohn'sche Ouverture und die Beethoven'sche Symphonie, ihrem Inhalte analog vorgetragen und mit lebhafter Theilnahme vom Publicum aufgenommen.

Den Solovortrag vertrat Hr. Popper, Kammervirtuos des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen. Man denke sich einen jungen Mann von 18 Jahren, voller Feuer und Begeisterung dem Instrumente bald immense Kraft, bald süßesten Wohllaut entlockend und die schwersten Passagen mit Kühnheit und Gewandtheit überwindend, so hat man ein ungefähres Bild von dem Spiele des Künstlers und wird den großen, von rauschendem Applaus und Hervorruf begleiteten Erfolg, in den wir von Herzen einstimmen, begreiflich finden. Hr. Popper spielte das zweite Goltermann'sche Concert und eine eigene Phantasie über drei Lieder des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen, deren anmuthiger und melodiöser Charakter den Zuhörern, namentlich den Damen, außerordentlich zu gefallen schien. — Dem jugendlichen Künstler, den wir jetzt schon zu den ersten Violoncellisten unserer Zeit zählen, glauben wir eine große Zukunft versprechen zu dürfen.

Eugen v. Blum.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Am 2. Februar beginnt Frl. Artôt ein Gastspiel am Berliner Opernhause.

— J. Offenbach dirigirte vor einigen Tagen eine Aufführung seines „Orpheus in der Unterwelt" zu Breslau. Von dort begiebt er sich nach Wien, wo er den Winter verbringen und eine komische Oper für das Hofoperntheater schreiben wird.

— Ole Bule concertirt jetzt wieder in Stockholm.

— Der schon öfter von uns erwähnte Pianist Charles Wehle zu Paris unternimmt mit dem Beginne des Frühlings eine Concertreise in bisher der Kunst entrückte Regionen; er wird französisch und englisch Indien, Batavia, Manilla und die drei Hauptstädte Australiens besuchen. Zunächst gedenkt er auf Bourbon, Maurice und Madagaskar sich hören zu lassen.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Das Berliner Opernhaus wird als nächste Novität A. Rubinstein's „Kinder der Haide" bringen; die Annahme der Oper „La Réole" von Gustav Schmidt meldeten wir bereits. — Dieser Letztere befindet sich zur Zeit in Breslau, wo dieses sein neuestes Werk am 21. d. Mts. zum ersten Male in Scene gehen sollte.

— Aus Weimar wird der „A. A. Z." gemeldet, daß das dortige Hoftheater Berlioz' komische Oper „Beatrice und Benedict" zur Aufführung vorbereite; auch sei Wagner's „Tristan und Isolde" wieder in Aussicht genommen.

— In Rom wird man „Die Macht des Schicksals" zunächst erleben; daselbst soll nämlich in nächster Zeit Verdi's neueste Oper in Scene gehen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Das jüngst begonnene Jahr scheint für die Kunstwelt ein glorreiches werden zu wollen. R. Wirsing, Director des Leipziger Stadttheaters, erhielt vom Großherzoge von Baden die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. Derselbe verlieh auch dem Hofcapell-M. Joseph Strauß in Carlsruhe das Ritterkreuz des Zähringer Löwenordens. Camillo Sivori empfing vom Großherzoge von Weimar das Ritterkreuz des Falkenordens. Beriot, E. Lassen, Servais und Vieuxtemps wurden vom Könige der Belgier zu Rittern des Leopoldordens, der Pianist Franz Bendel und Servais vom Könige von Dänemark zu Rittern des Danebrogordens ernannt. Der König von Preußen verlieh den rothen Adlerorden vierter Classe dem Professor J. Stern und den beiden Concertmeistern Ganz und Ries, sämmtlich in Berlin.

Vermischtes.

— Auch in Belgien scheint man sich für die Annahme der französischen Orchesterstimmung entscheiden zu wollen.

— Adelina Patti wird mit ihren diesjährigen Gastspielen eine Jahreseinnahme von 350,000 Francs erzielen.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in *Leipzig* erschienen soeben:

Genée, Richard, Op. 93. „Die Duzbrüder" von P. Sonn. Humoristisches Lied für vierstimmigen Männerchor. Part. u. St. Pr. 22½ Ngr.

——— Op. 95. Zwei Gesänge für eine Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. Der Verbannte. No. 2. Der Fliederbaum. Pr. 15 Ngr.

Hiller, Ferd, Grabgesang nach dem Trauermarsch aus dem Oratorium „Saul" für gemischten Chor eingerichtet von *Adalb. Proschke*. Part. u. St. Pr. 12½ Ngr.

Kontski, Apollinaire de, Op. 16. Six Caprices-Etudes artistiques pour Violon avec accompagnement de Piano. Livr. I. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Livr. II. Pr. 2 Thlr.

——— Op. 18. Mes Reminiscences. Grande Valse de Concert précédée d'une Introduction pour Violon avec accompagnement de Piano. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Kücken, Fr., Op. 74 a. Lieder nach Volksmelodien. Gedichte von Hobein frei bearbeitet für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Cmplt. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

No. 1. „Sieh mich nicht mehr voll Wehmuth an." Pr. 10 Ngr.
No. 2. „Als ein Kind ich noch war." Pr. 7½ Ngr.
No. 3. O komm Marie! „Am Ufer hin und wieder" Pr. 7½ Ngr.
No. 4. Gisela. „Goldne Zeit, flohest weit." Pr. 7½ Ngr.
No. 5. „Der Frühling der kam." Pr. 7½ Ngr.
No. 6. Soldatenabschied. „Mein Lieb, es geht zum Streite. Pr. 7½ Ngr.

Mayer, Charles, Op. 350. Une rose en fleur. Polka de Salon pour Piano. Pr. 10 Ngr.

——— Op. 351. Polka-Mazurka rapsodique pour Piano. Pr. 10 Ngr.

(Les dernières oeuvres pour Piano seul de ce compositeur.)

Paul, Oscar, Op. 1. Frühlingsmelodien. 6 Lieder von Adolf Böttger für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. Nach Jahren. No. 2. Ich hör ein Vöglein locken. No. 3. In der Mondnacht. No. 4. Mit der Rose. No. 5. Die Glocken lauten das Ostern ein. No. 6. Schneeglöckchen lacht und jubelt. Pr. 25 Ngr.

——— Op. 2. 3 Sonaten für das Pianoforte. Pr. 1 Thlr.

Romberg, Bernh., Op. 62. Grosse Kinder-Symphonie für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von *August Horn*. Pr. 1 Thlr.

Stiehl, H., Op. 44. Une nuit sur la mer. Pensée musicale pour Pianoforte. Pr. 10 Ngr.

——— Op. 45. „Am Mühlbach." Impromptu für das Pianoforte. Pr. 15 Ngr.

Vogt, Jean, Op. 24. „Les deux truites." (Die beiden Forellen.) Morceau pour Piano. Nouvelle Edition. Pr. 12½ Ngr.

Winterberger, Alexander, Op. 11. 10 Gesänge für Alt, Mezzo-Sopran, Bass oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Cmplt. 1 Thlr. 10 Ngr.

No. 1. „Ein Fichtenbaum steht einsam" von Heine. Pr. 5 Ngr.
No. 2. Childe Harold. „Eine starke schwarze Barke" von Heine. Pr. 5 Ngr.
No. 3. „Ich stand in dunklen Träumen" von Heine. Pr. 5 Ngr.
No. 4. Aus! „Ob jeder Freude seh ich schweben" von Lenau. Pr. 5 Ngr.
No. 5. Kriegslied. „Kein seliger Tod ist in der Welt." (Deutsch.) Pr. 5 Ngr.
No. 6. Murray's Ermordung. „O Hochland und o Südland." (Schottisch.) Pr. 7½ Ngr.
No. 7. „O sing du Schöne, sing mir nicht" von Puschkin. Pr. 5 Ngr.
No. 8. Die Nonne. „Im stillen Klostergarten" von Uhland. Pr. 7½ Ngr.
No. 9. Der Schmied. „Ich hör meinen Schatz" von Uhland. Pr. 5 Ngr.
No. 10. „Mein Herz ist dunkel" von Byron. Pr. 7½ Ngr.

Wohlfahrt, Heinrich, Op. 40. Lieder ohne Worte für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Anfängern zur Unterhaltung.
Heft I. Pr. 25 Ngr.
„ II. Pr. 25 Ngr.

Neuer Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig.

Appel, Karl, Op. 21. Sechs Volkslieder für vier Männerstimmen. Partitur u. Stimmen Pr. 1 Thlr.

Baumfelder, Fr., Op. 30. Jugend-Album. 40 kleine Stücke am Pianoforte zu spielen. 2½ Thlr.

Brauer, F., Op. 14. Jugendfreuden. Sechs Sonatinen f. Pfte. zu 4 Händen. No. 1—4 à 12½ Ngr.

Brunner, C. T., Op. 386. Die Schule der Geläufigkeit. Kleine melodische Uebungsstücke f. Pfte. Heft 1—4 à 15 Ngr.

Gotthard, J. P., Op. 8. Zwei Clavierstücke. No. 1. Romanze. 12½ Ngr. No. 2. Mazurka-Impromptu. 15 Ngr.

Grützmacher, F., Op. 50. Drei Lieder f. 1 St. m. Vclle. od. Violine m. Pfte. No. 1, 2 à 15 Ngr. No. 3 22½ Ngr.

Handrock, J., Op. 24. Polonaise f. Pfte. 17½ Ngr.

———, Op. 26. Etude de Salon p. Pfte. 17½ Ngr.

———, Op. 27. Nocturne p. Pfte. 15 Ngr.

———, Op. 30. Wanderlust. Clavierstück. 12½ Ngr.

———, Op. 31. Tarantelle. 12½ Ngr.

Kittl, J. F., Op. 56. Sieben Gesänge mit Pfte. 22½ Ngr.

Köhler, Louis, Op. 66. Uebungsstücke in Melodien- und Passagen-Spiel für das Pianoforte. 12½ Ngr.

Jaell, A., Op. 90. Diana von Solange. Phantasie. 1 Thlr.

Kullak, A., Op. 31. Nocturne-Caprice. 12½ Ngr.

———, Op. 35. Repos d'amour. Cantabile. 12½ Ngr.

Löffler, R., Op. 100. Ischler Idylle. 10 Ngr.

Merten, Charles, Op. 7. Valse-Caprice pour Piano. Pr. 12½ Ngr.

———, Op. 9. Deuxième Nocturne pour Piano. Pr. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Menuett für das Pianoforte zu vier Händen. 12½ Ngr.

Rochlich, Gust., Op. 21. Vier Lieder von *K. Stelter*. Für Sopran mit Pianoforte. 15 Ngr.

Rubinstein, Ant., Op. 50. Charakterbilder. Sechs Clavierstücke zu 4 Händen. 2 Thlr. 10 Ngr.

Wittmann, Rob., Op. 37. Zitherklänge-Phantasie für das Pfte. Pr. 10 Ngr.

Wollenhaupt, H. A., Op. 48. Bilder aus Westen. Vier charakteristische Stücke für das Pianoforte zu vier Händen. 1 Thlr. 15 Ngr.

Zöllner, Karl, Op. 24. Sechs Lieder für gemischten Chor. Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

In meinem Verlage erscheint demnächst:

Der

Clavier-Schüler

im ersten Stadium.

Melodisches und Mechanisches

in planmässiger Ordnung

von

Julius Handrock.

Op. 32. Heft II. 20 Ngr.

Leipzig. **C. F. KAHNT.**

Für Clavierspieler!

Durch jede Musik- und Buchhandlung zu beziehen:

(Verlag von C. F. KAHNT in Leipzig.)

Goldnes Melodien-Album

für die Jugend.

Sammlung von 223 der vorzüglichsten Lieder-, Opern- und Tanzmelodien für das Pianoforte. Componirt und arrangirt von

Adolf Klauwell.

Band I., II., III., IV. à 1 Thlr. 6 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 6. Februar 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 6.
Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Rückblick auf R. Wagner's Concerte in Wien. Von F. P. Laurencin. — Recensionen: Alexander Winterberger, Op. 10. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Berlin, Weimar.). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Rückblick auf R. Wagner's Concerte in Wien.

Von

F. P. Laurencin.

Man hat es R. Wagner scharf verübelt, daß er, der wort- und tonberedte Kämpe für den Grundsatz der All- oder Gesammtkunst, in unserer Mitte lediglich Bruchstücke aus seinen jüngsten Opern dargeboten. Diese Thatsache hat, obenhin beschaut, allerdings ihr Bedenkliches; ihrem Wesen näher tretend, zerfällt indeß der nur scheinbare Widerspruch, und die Frage löst sich entschieden zu Gunsten Wagner's. Denn fürs Erste hatte der Meister allhier keine ihm fremd gegenüberstehende Hörerschaft, sondern ein — wenigstens nach vielen Seiten hin — durch das Verständniß seiner früheren Schöpfungen einer gläubigen und liebend durchgeistigten Hingabe fähiges, innerlichst bereits mit ihm verwachsenes Publicum vor sich. Dann aber auch mußte es ihm erwünscht sein, diesem einmal an den Puls zu fühlen. Der süddeutsche Kunstsinn ist thatsächlich ein in All und Jedem specifisch musikalischer. Er ist, noch bestimmter ausgedrückt, ein innerlichst melodischer. Melodie, und zwar ganz specifische Melodie, ist der im süddeutschen Publicum immer und ausschließend rege und stets neue Anregungen hervorrufende Lebenspuls. Nur durch ihre melodische Schöpferkraft haben die Großmeister der Vergangenheit, nur durch sie hat Wagner's Operntrilogie an hiesiger Stelle gepackt und nachgewirkt. Alle weitere Eigenart der Classiker und Romantiker — wurzle sie auch sonst so tief sie immer wolle — hat auf hiesigem Tonboden blos nebenher gezündet. Dem Wiener mußte denn unbedingter, seinem bis jetzt an der Führerhand des letzten Beethoven und seiner progonenhaften Nachfolger bis auf R. Wagner errungenen Bildungshöhegrade leichtdurchsichtiger Melos dargeboten werden, um ihn für den Panmelodismus, den Kern des nunmehrigen Wagner'schen Tonschaffens, nach und nach zu gewinnen. Hierin — man muß es gestehen — ist der Meister mit seltener Feinheit des Tactes, ja mit einer wahrhaft idealen Klugheit zu Werke gegangen.

Betrachten wir nun die von ihm vorgeführten Werke näher, so muß man sein Vorspiel zu den „Meistersingern" wol als das volksthümlichste Orchesterstück Wagner's bezeichnen. Ungeachtet seines dreigliederigen, ja — wenn man streng sichten will — sogar vierfach gruppirten, daher für Laien im Allgemeinen schwer faßlichen Themenbaues, tritt hier jeder Grundgedanke mit solcher Bestimmtheit und Schärfe des ihm eigenen gesanglichen und rhythmischen Wesens zu Tage, daß er sich dem Gedächtnisse rasch einprägt und im Innersten überhaupt leicht haften bleibt. Das in engster Bedeutung Marschartige, in geistiger Fassung Choralmäßige der zwei ersten, der vollgültig melodische Typus der drei anderen Hauptthemen leistet dieser vergeistigten Popularität des in Rede stehenden Orchestersatzes noch überdies einen in seiner weittragenden Wirkung kaum berechenbaren, daher nicht genug zu betonenden Vorschub. Man hat es Wagner mehrfach vorgeworfen, daß die beiden ersten an die Spitze seines Werkes gestellten Themen nicht hinreichend gegensätzlich abgemarkt zu einander treten. Beide Hauptthemen tragen nämlich, wie schon oben erwähnt, marschartiges, urbildlich gefaßt aber choralartiges Gepräge. Denselben Tadel hat man gegen die zweite Grundgedankengruppe dieses Vorspiels geltend gemacht. Hier sind es denn wieder ganz speciell aus sich herausringende, daher wesentlich melodisch gefärbte Einzelglieder, die bald getrennt, bald vereint in den das ganze Orchesterstück umschließenden Verband gezogen werden. Ich meinestheils sehe in diesem allerdings thatsächlich begründeten Umstande vielmehr einen Sporn zu nachdrucksvollem Betonen des Wagner eigenthümlichen Feingefühles. Dieses an seinem Schaffen längst anerkannte, und von Vorurtheilsfreien auch bewunderte strenge, ja hehre Folgerichtigkeit seines Denkens, Wollens und Gestaltens kehrte für meine Ueberzeugung gerade in diesem Zuge ihre weitaus beredteste, schlagendste, glanzvollste Seite heraus.

Ueberhaupt dürfte an dieser Stelle ein wenigstens allgemein versichernder Hinweis auf die tief vergeistigte Logik des Wagner'schen Schaffens nicht ungerechtfertigt erscheinen. Diese Logik identificirt sich bei ihm, ja von Beethoven's letzter Periode aufwärts überhaupt bei allen hervorragenden Neudeutschen in best-Hegel'schem Sinne mit der Metaphysik. Sie ruht daher auf tiefster Grundlage. Sie ist vollduch-

geistigtes Lebenselement neueren Schaffens. Diese Nothwendigkeit höchster und zugleich innerlichster Fassung geht in fraglichem Vorspiele so weit, daß von blosen Füll- oder Begleitungsstimmen darin keine Rede ist. Jede Einzelgestalt des weitverzweigten Orchesters verklärt sich vielmehr in diesem Stücke zu eigenem Aussichherausringen, zum Melos umfassendster Bedeutung. Ich gebrauche hier das Wort „verklären" doppelsinnig. Der geistige Sinn desselben ist soeben im Allgemeinen erörtert worden. Allein auch formell fällt die in diesen Wagner'schen Orchesterwerke, trotz breitester, allhin ergossener Gesangs- und Gedankenströmung, waltende Klarheit, Fülle und Bedeutsamkeit alles darin Niedergelegten schwer in das Gewicht. Es ist, wie schon oben angedeutet, Panmelodismus urbildlichster Fassung, der in diesem Vorspiele jedem empfänglichen Hörer entgegentritt. Jede Stimme giebt sich als Eigenwesen, als durch und aus sich selbst redendes Geschöpf. Jede derselben weiß uns ein im weiteren Verfolge zusehends lichtvoller ausgeprägtes Thema hinzustellen. Die drei auf den ersten Blick hervorspringenden Grundgedanken dieses bezüglich der Erfindung, Arbeit, Gliederung und orchestralen Ausstattung wahrhaft riesigen Vorspieles sind eben nur Stützen, äußere Anhaltepuncte für das geistige Einleben in diese weitverzweigte Kette musikalischer Eigenwesen. Streng genommen ließe sich hier eine ungleich reichere Fülle selbständiger Themen und Themengruppen nachweisen, die zu den klar ausgesprochenen in eben so nothwendigem wie fein abgestuftem Zusammenhange stehen. Wenn ich oben den Typus der beiden ersten sogenannten Hauptthemen als marschartig bezeichnet habe, so möchte ich diesem Ausdrucke eben nur eine rhythmische Deutung gegeben wissen. Der Kern dieser hervorspringenden gedanklichen Quellpuncte liegt bei Weitem tiefer. Es sind Choralweisen modernster Fassung und Prägung, die uns da entgegentreten, und aus denen das Religiös-Symbolische der später textlich geschilderten Johannistagsfeier sprechend hervorgeht. Wer ihnen Mangel an Gegensätzlichkeit zum Vorwurfe macht, der sehe sie erst genauer an! Der gleich Anfangs zu Tage kommende Choral athmet festlich aufjubelnde Urkraft; der zweite hingegen trägt eine entschieden mild-beschauliche Farbe. Die Marschform dient beiden Themen nur als Außenhülle. Sie kennzeichnet so recht scharf und ausdrucksvoll jenes das ganze Werk — so weit es wenigstens bis jetzt wörtlich und musikalisch bekannt geworden — tiefgründlichst erfüllende, ächt populäre Wesen. Die Harmonik, bekanntlich eine der stärksten Seiten Wagner'schen Tondichtens, hält an dieser Stelle dem beschaulichen Charakter genau die Wage. Sie ist wuchtig und weihevoll in einem Grade, der uns selbst bei Wagner, einem der reichsten unter den neuen Harmonikern, nur selten in solcher Großartigkeit begegnet. Es kommen darin Accorde, namentlich Vorhaltsbildungen zu Tage, denen man bisher, wenn überhaupt, nur selten in so reicher Gewandung begegnet sein mag. Ueber die straffe Rhythmik der beiden Hauptthemen, wie über die anmuthig-weiche Farbe der übrigen Grundgedanken wurde schon oben andeutend gesprochen. Die contrapunctische Arbeit ist hier wahrhaft riesig zu nennen. Abgesehen von der Verwendung der beiden ersten Hauptthemen zu aller Art anregender Details, wie z. B. zu Vergrößerungen, Verkleinerungen, Engführungen, zu ganzen oder theilweisen Nachahmungen und Nachahmungsketten, kommt hier insbesondere der blendend wirkungsvolle, urkräftige Zusammenstoß alles gedanklichen Hauptinhaltes dieses Vorspieles auf einem feststehenden Basse (Orgelpuncte) in nachdrücklichen Betracht. Vier ganz selbständige Themen, im Verlaufe des Tonstückes gesondert vorkommend, werden da mit einem seltenen Schwunge, einer genialen Freiheit und mit einer eben so zwingenden Logik über einander gestellt. Meinem Dafürhalten ist diese eben bezeichnete Stelle nicht blos einer der bedeutendsten Höhepuncte Wagner'schen Schaffens; sie ist mir unbedingt das an innerem Gehalte und äußerer Wirkungsfülle Hervorragendste, was ich bisher in neuester Musik gefunden. Ich sehe in diesem Macht- und Prachtmomente einen der hochsinnigsten Nachklänge an Bach-Beethoven'sches, und eine Prophetie nicht minder weittragender Epochen ächten Tondichtens in der Hülle contrapunctischer Formen, und zwar einer der verwickeltsten Arten dieser Kunstgestalt, nämlich des sogenannten vierfachen Contrapunctes. Das orchestrale Farbenspiel ist in fraglichem Tonstücke wol das reichste, anregendste, das dem Musiker bisher auf modernem Boden vorgekommen. Es läuft auch hier wieder Alles auf die schon oben angedeutete, durchweg individualisirte, panmelodische Stimmführungsweise, eine der prägnantesten Eigenthümlichkeiten Wagner's, hinaus. Dies bedeutungsvolle, immer weiter und farbenreicher entwickelte große Erbe Bach-Beethoven'scher Anregungen ist, wenngleich in allen früheren Schöpfungen Wagner's schon kenntlich vorgebildet, in diesem Vorspiele zu einem Höhegrade der Entfaltung gekommen, der einzig in seiner Art zu nennen, ja, den vielleicht der Meister selbst in der Folgezeit seines Schaffens kaum erreichen, viel weniger überflügeln dürfte. Indeß hat es mit derlei Vorhersagungen gegenüber so flüssigen, fortschrittskräftigen, muthigen und fähigen Künsternaturen, gleich derjenigen, mit welcher dieser Aufsatz zu verkehren berufen ist, allerdings sein Mißliches. Was uns Wagner hier gegeben, ist erhebend genug. Freuen wir uns desselben und grübeln wir nicht dem möglicher Weise noch Kommenden oder Nichtkommenden nach.

Nimmt im Vorspiele zu den „Meistersingern" die thematische Arbeit einen — wie gezeigt — dithyrambenhaften Flug; so tagt in dem zweiten uns dargebotenen Orchesterstücke der eben genannten Oper jene in das Musikalische übersetzte „absolute Methode" oder „Selbstbewegung des Gedankens" von ihrer liebenswürdigsten, anmuthreichsten Seite. Hier umspielen einander zwei wieder in einzelne Gruppen zerlegte Themen. Sie vollbringen dies in graziös-humoristischem Sinne, der uns bisher in keinem Wagner'schen Gebilde so beredt entgegengetreten. So tagt uns denn wieder eine ganz neue Seite dieses reifen wie reichen Geistes entgegen. Dies zaubervolle, schrittweise sich gipfelnde Tonspiel wörtlich zu schildern, hält schwer. So Etwas muß man hören und wieder hören, dann mit klarem, hingebendem Auge in der Partitur sehen und wieder sehen, durchdenken und durchfühlen, um seiner Wirkung ganz inne zu werden. Hier vermag die gewissenhafteste Analyse nur einen matten Abklatsch zu geben. Ich verzichte daher auf das in mir fest beschlossene Vornehmen. Wer übrigens nach solchem Allgesange der bald getheilt, bald in aller Fülle heraustretenden Orchestermassen, nach so durchsichtigem Erklingen zweier schon gleich bei ursprünglichem Erscheinen ob ihres Liebreizes im Sinne und Geiste festhaftender Themen, deren Auftauchen bald in dieser, bald in jener Orchestergegend, bald in mehreren zugleich offenbar wird, noch Zweifel an Wagner's melodischer Begabung und Meisterschaft hegen sollte; der würde sich ganz entschieden als ein vorausgefaßt Uebelwollender kundthun, und allen Rechtes auf das Führen einer Debatte bezüglich dieses Punctes mit Einem Schlage begeben. Einem Solchen würde auch das genaueste Nachweisen des vielen hier niedergelegten, melodisch und harmonisch-modulatorischen Einzelschönen Nichts frommen. Eben so verhält es

sich mit dem auf absolut melodischer Grundlage ruhenden, so durch und durch wohligen Eindrucke der „Anrede Pogners an die Versammlung". Es ist dies ein Gesangsstück voll biederdeutschen, ächt bardenhaften Wesens. Das Thema klingt auch hier in mannigfaltigsten Gestalten hindurch. Es äußert sich voll herzlich aufmunternder Beredtsamkeit und durch eigene Kraft gewinnender Ueberzeugungswärme. Es sei an dieser Stelle noch jene kunstvolle Einfachheit betont, kraft welcher dies aus rein menschlichem Drange herausfingende Thema theils modulatorisch spannkräftig, theils sinnig verkettet mit dem ersten Grundgedanken des Vorspiels wie mit dem ersten Factor des die „Versammlung der Meistersingerzunft" darstellenden Orchestersatzes weiter geführt wird. Bemerkenswerth ob seiner Feinheit ist hier auch folgender Zug: beide von früherher bekannte Themen kommen in dieser „Anrede Pogners" immer nur zu durchschimmernder, niemals zu voller Aeußerung. Das Symbolische dieser Nuance liegt vor jedem Textes-kundigen — im Hinblicke auf gedachtes Bruchstück wenigstens — offen da. Es liefert einen Beleg mehr zur psychologisch-scharfen Charakterisirungsgabe Wagner's, also zur weitaus stärksten unter seinen vielen starken Seiten.

Ueber alle ferneren Darbietungen aus Wagner's neuesten Werken muß ich kürzer sein. Alles Bisherige habe ich gestützt auf Hören und Partitureneinblick geschrieben. Allem noch zu Besprechenden gegenüber sehe ich mich indeß ausschließend auf die Schilderung meines im blosen Anhören gewonnenen Eindruckes verwiesen. Der „Walkürenritt" ist das glanzvollste Tongemälde, dessen meine Umschau in dieser bestimmten Art Musikliteratur sich zu entsinnen weiß. Dies gilt von dem hier aufgebotenen orchestralen wie accordlich-modulatorischen Reichthume. Auch in diesem Tonstücke bewegt sich jede Instrumentalgruppe in durchgreifendster Bedeutung selbständig. Die rastlos auf- und abwallenden gebrochenen Accorde der Geigen, das den eigentlichen Gesang führende Blech und der zu diesem kernigen, nachdrücklich betonten Vordergrunde abgestufte feine Contrapunct der Holzbläser geben ein Bild, das an Ueppigkeit wol keinen Nebenbuhler zur Seite hat. Die hier erzielte Machtwirkung hat einen weiteren, eben so festen als tiefen Halt an der fast Zug für Zug ganz eigenartig überraschenden Harmonik und Rhythmik. In ersterem Hinblicke treten hier reine und übermäßige Dreiklänge sammt ihren Versetzungsarten in bis jetzt noch unerhörten, demungeachtet nach sattsam Erörtertem auf vollkommene Zeithöhe gestellten theoretischen Grundsätzen vollauf gerechtfertigten und — was hier die Hauptsache — den Kernpunct der Situation genau treffenden Gestalten auf. Der Truggang erreicht in diesem Tonstücke eine kaum geahnte Entwickelungsspitze. Ich sage nicht umsonst: Entwickelung; denn auch hier waltet unumschränkt jene schon oben in ihrer ganzen Schärfe und Bestimmtheit geschilderte Wagner'sche Logik. Die Außenseite dieser letzteren erhellt ja schon hinreichend aus dem eben mitgetheilten Plane des ganzen Tonstückes, und gipfelt sich schrittweise, gleich der wahrhaft überwältigenden akustischen Wirkung desselben. Auch hier treffen Wahrheit und Schönheit genau zusammen. Nur muß man den letzteren Begriff ersterem streng unterordnen. Die weltläufigen Vorstellungen von Schönheit passen offenbar nicht hierher, wo es sich um die Schilderung des tollsten, wildesten Treibens handelt.

„Siegmunds Liebesgesang" aus den „Nibelungen" ist die zarteste, minneseligste Weise, die je aus Wagner's Tonseele entquollen. Dies Stück überbietet an erotisch-musikalischer Lebensfülle, an Zartheit und schwärmerischer Weichheit, wie an rein gesanglichem Zauber und leidenschaftlichem Ausdrucke noch bei Weitem jenes mir und jedem Parteilosen bisher als Urbild jener Art in das Innerste hineingesungene Liebesduett zwischen Elsa und Lohengrin. Die Farben treten hier entschieden glühender, die Worttöne ohne allen Vergleich innerlicher, concentrirter, selbstvoller, das Accordliche, Rhythmische und Modulatorische bei Weitem verwachsener mit der geschilderten Situation wie mit der Kraft rein menschlichen Fühlens überhaupt in den Vordergrund. Das ist derjenige Melos, den nur die vollste Seelenströmung an und für gleichgestimmte Wesen als unveräußerliches Erbtheil hinzugeben vermag. Hier ist der Punct erreicht, an welchem alle gegen den Melodiker Wagner bis jetzt geschleuderten kritischen Bannstrahlen machtlos zerrinnen. Mit analytischen Beweisen ist hier Nichts gedient. Wer das hier in doppelt-einiger Rede Niedergelegte fühlt, dem genügt das Vernommene vollauf. Sein Urtheil ist festgestellt, weil gefühlsmäßig und bewußt erstarkt in der Hingabe an diese in jeder Art und Richtung sprechenden Tonworte. Die Gegner oder Apathischen werden aber selbst durch die gewissenhaftesten Erläuterungen — Angesichts dieses Tonstückes — nicht um einen Schritt weiter geführt werden können. Das seinem Zusammenhange entkleidete Notenbeispiel, das aphoristische Hinstellen dieser oder jener melodischen oder harmonischen Wendung wird von solchem Starrsinne im schlimmsten Falle für Sophisterei und Träumerei, für einen Act mühseligen Hineindeutelns oder Hineingeheimnissens höchst persönlicher Fühlart, ja sogar für eitles Proselytenmachen erklärt werden. Den besten Fall jedoch angenommen, ergeht über derartige Analysen von Seiten Ungläubiger gemeinhin beiläufig folgender Urtheilsspruch: Nun ja! da klammert sich die kritische Stimme an ein melodisches oder in anderweitigem musikalischen oder charakteristischen Bezuge hervorblitzendes Goldkörnchen krampfhaft fest, übersieht aber in hochgespanntem Feuereifer alle Spreu, welche sich dicht an solchen, fast in jeder noch so schlechten Tonephemere möglicher Weise erzielbaren Fund schließt. Für ächte, mit der Zeit wie mit ihrem Wollen und Vollbringen gleichen Schritt haltende Musiker, denen auch diese Zeilen geweiht sind, wird der einfache Hinweis auf dies köstliche Edelgestein wahrer Seelenpoesie und Musik, und der eben so geartete Fingerzeig, einen solchen künstlerischen Demant ihres vollen, aufrichtigen Cultus würdig zu halten, vollauf genügen. Das Vertiefen in diese musikalisch reinste Seelensprache mag namentlich Jenen dringend an das Herz gelegt sein, die trotz All und Alledem noch immer und immer mit der hartnäckigsten Verneinungssucht Wagner's melodische Kraft anzuzweifeln oder gar in Abrede zu stellen noch jetzt nicht müde werden.

Wie die hier geführte Sprache seelenvollster Liebinnigkeit, eben so entzieht sich auch die in „Wodans Abschied und Feuerzauber" kühnsten Schwunges voll pulsirende Tonrede entfesselter Leidenschaft jedem rein musikalisch zersetzenden, mühselig nachhinkenden Deuterworte. Wem ist noch jemals der Einfall beigekommen, Dithyramben zergliedern zu wollen? Es sind dies einzig durch ihr eigenes Selbst redende Zeichen der Psyche, dahingegeben an jedes ihr besaitete, oder wenigstens zu solchem Machtaufschwunge von der Wurzel aus befähigte Geschöpf. Weh derjenigen Hand, die solchen Blüthenstaub von der flammenden Geistesblume abzustreifen sich anschickt!

Die Bruchstücke aus dem „Rheingold" sind in Wagner's drei Concerten nur ein einziges Mal zum Vorschein gekommen. Offen gesagt, sind sie mir und wol vielen Anderen in solcher Stellung unklar geblieben. Ich sage dies unbeschadet der Fülle rein musikalischer Einzelschönheiten, die mir und gewiß

jedem unbefangenen Verehrer Wagner's hier entgegengetreten. Zu genauem Erfassen solcher Darbietungen gehört unbedingt die Bühne mit allem von ihr umschlossenen äußeren wie inneren Beiwerke. Ueberdies war die Aufführung der weiblichen Gesangshälfte dieses Fragmentes eine in der Hauptsache dergestalt mißglückte, daß dem Meister wol alle Lust vergangen sein mochte, auf die Wiederholung eines solchen Experimentes ferner einzugehen.

Anders steht es um die im dritten Concerte dargebrachten „Schmiedelieder" aus den „Meistersingern", wie auch um die beiden Ouverturen „Faust" und „Tannhäuser". Die „Schmiedelieder" haben uns vollends eine ganz neue Glanzseite Wagner'schen Schaffens eröffnet. Man könnte diese letztere etwa am annähernd Richtigsten in dem Ausdrucke „verurbildlicht volksthümlicher Humor" zusammenfassen. Straffe, durchgreifend urwüchsige Rhythmik wallt hier unter dem Schilde eines so biederen Herzensgesanges, wie ihn nur ächt deutsches Fühlen auszutönen vermag. Ungetrübte Lebensfreude, sorgloser Thatenmuth, der über allen Daseinsvorkommnissen steht und dessen Stimmung auf eine tief religiöse Wurzel, auf jenes rein menschliche, trotz seiner Unbewußtheit dennoch allen Zauber wie alle Tiefe der Reflexion überbietende Gottvertrauen zurückzuführen kommt: das ist der gewaltige Sinn jener beiden schönen, herzerquickenden gesanglichen Monologe. Hierzu gesellt sich eine Harmonik, die, aller Frische und Farbenmannigfachheit ungeachtet, kaum eingänglicher gedacht werden kann.

Die Faust- und Tannhäuser-Ouverturen-Frage ist ein in diesen Blättern mannigfach erörtertes Thema. Vor der Hand wäre demnach hierüber nur längst und besser Gesagtes zu wiederholen. Ueber die unter dem Schilde des Componisten dies Mal erzielte Wirkung beider Tonstücke auf unser Publicum hat der jüngste Wiener Correspondenzartikel dieser Zeitschrift schon treulich berichtet. Ueber Wagner's Dirigentengenius, wie über seine auch in dieser Beziehung hervorragende Stelle als befehligende und befeuernde Geistesmacht enthalten sowol die eben erwähnten, schon früher eingesandten Zeilen, als so mancher andere Aufsatz bereits so viel des Erschöpfenden, daß mir in dieser Sache wol nichts Neues mehr zu sagen erübrigt. Nur sei es mir erlaubt, eines ganz bestimmten Falles hier zu gedenken, aus dessen Betrachtung Wagner's Dirigentenmeisterschaft und Bedeutung schlagend erhellt. Die Tannhäuser-Ouverture nämlich, ein längst im idealsten Sinne hier wie anderwärts volksthümlich gewordenes Tonstück, ist unter Wagner's Aegide an hiesiger Stelle zu einer noch ungleich durchgreifenderen, zündkräftigeren Bedeutsamkeit für Alle gelangt, die dieser musikalischen Dichtung theils von jeher, theils nach reiferem Erkennen ihrer Wirkungskraft ein offenes, begeistertes Herz entgegengebracht. Der Meister nahm hier Alles viel breiter, getragener, wuchtiger, ich möchte sagen an- und beschaulicher, als man es bisher zu hören gewohnt war. Man hätte derartige Zeitmaße, selbst nach aufmerksamem Partiturein blicke, kaum möglich denken können. Ich gestehe ganz offen, mich — obwol schon vielem, ja fast allem später gekommenen Wagner'schen eben so bewußt wie begeistert-gläubig verkettet — gegenüber mancher Stelle der Tannhäuser-Ouverture bis auf die neuesten Tage immer skeptisch verhalten zu haben. Namentlich wollte mir die lange fortbrausende Geigenfigur, alles Ueberredens ungeachtet, niemals in anderem Sinne einleuchten, denn in jenem eines verhängnißvollen Nachklanges an die mir von Jugend auf gründlichst verhaßte Meyerbeer-Epoche. Ich habe die bezügliche Stelle sogar einmal selbst in diesen Blättern als einen „fadenscheinigen Contrapunct" zu dem mir vom ersten Hören schon in alles Mark gedrungenen Choralgesange verkannt, ja verketzert. Nun erst, in so gewiegtem Zeitmaße und überdies fast immer leise betont, weiß ich mir das Wesen dieser Geigenfigur zu deuten. Sie klingt mir jetzt nicht mehr als leere und trotzdem aufdringliche Effectstelle. Sie ist mir vielmehr das den Zwiespalt in Tannhäusers Wesen Motivirende. Die fragliche Stelle ist mir jetzt, was sie nach der Absicht des Schöpfers wol sein soll, ein nothwendiges Bindeglied beider im Helden dieses Musikdramas, in diesem Doppelgänger Fausts, kämpfenden, endlich aber in der That versöhnten Welten.

Schließlich noch ein warmes Lob unserem Hofopernorchester wie jenen an geeigneter Stelle namentlich bezeichneten männlichen Gesangssolisten. Ihr ächt künstlerisches Eingehen auf alle Winke des Meisters verdient nachdrückliche Würdigung. Ihre Leistung trug eben so sehr das Merkmal treuer Hingabe wie selbständigen Nachschaffens. Sollte der durch diese drei Wagner-Concerte ohne Frage angebahnte reformatorische Gegenstoß eine nachhaltige Wirkung üben, dann dürfte es wol bald um unser Musiktreiben, namentlich der Neuzeit gegenüber, ungleich günstiger zu stehen kommen, denn bisher. Dank manchem vereinzelten Glücksgriffe Einheimischer und manchem zufällig zu uns herangekommenen Kunstbrüder aus der Fremde, ist zwar nach dieser Seite hin in unserer Mitte allerdings viel des Guten, ja Trefflichen emporgetaucht. Weil jedoch niemals grundsätzlich festgestellt, sind eben Lichterscheinungen solcher Art theils eben so rasch wieder verdrängt werden, theils schon Anfangs nicht in jenem Grade zur Geltung gekommen, den die Würde des Kunst- und geistigen Lebens überhaupt fordert. Möge es nun einmal dauernd anders werden! Dieser Wunsch blickt eben so dringend nach unserem musikalischen Jetzt und Vorwärts, wie nach jenem vielen, noch unaufgeschlossen hinter uns Liegenden der tonschöpferischen Muse. Das allbekannte, vieldeutige Schlußwort der Lenau'schen „Albigenser", welches uns mit lebendigen Farben die religiös-philosophischen Geistesströmungen von Alters her bis auf die neueste Zeit wiederspiegelt und die großen Thaten der forschenden Jetzt- und Nachwelt bündig und fein genug in ein lakonisches, doch unerbittlich zwingendes „und so weiter" zusammenschließt, möge auch auf musikalischen Boden verpflanzt, Beherzigung finden, und es wolle uns der Tag nicht mehr fern bleiben, wo die Kunst eine von aller Außenmacht unangefochtene Stellung im Geistesleben behaupten wird.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Alexander Winterberger, Op. 10. 20 Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianofortebegleitung. Leipzig, Hofmeister. Pr. 2 Thlr. 25 Ngr. Auch einzeln zu haben.

Das deutsche Lied hat in seiner Entwickelung schon so mannigfaltige Phasen erlebt, daß, vom rein musikalischen Standpuncte aus betrachtet, eine Darstellung seiner Schicksale eine gewiß interessante Aufgabe genannt werden müßte. Wäre das deutsche Lied todt zu machen, so existirte dasselbe längst nicht mehr, so sehr ist wol eine Legion von Componisten bemüht gewesen, dasselbe seines poetischen Zaubers zu entkleiden und an den Pranger der Trivialität zu stellen. Doch seine Errettung von dem Schimpfe verdankt es der nicht allzu großen

Zahl von Berufenen, die kraft ihres innewohnenden Genius das Lied in seiner Reinheit und Klarheit, in seiner Innigkeit und gemüthvollen Tiefe auf diejenige Stufe erhoben haben, die demselben als besonderer Kunstgattung gebührt, und die ihm unter den übrigen Kunstzweigen einen ehrenvollen Platz sichert. Den Lesern d. Bl. die Namen aufzuzählen, die im tondichtenden Gewande dem deutschen Liede seinen Zauber bewahrt haben, wäre überflüssig. Unter den immer von Neuem sich herbeidrängenden Schaaren, die dem Liedcultus huldigen, tauchen von Zeit zu Zeit doch Einzelne auf, die, wenn auch nicht immer die schaffende Kraft in reichlichem Maße vorhanden ist, doch in ihrem Streben nach Erstarkung des poetischen Kernes Anerkennung verdienen. Und gewiß ist schon das Streben nicht gering anzuschlagen, wenn man bedenkt, daß ein raubgieriger Troß von Wegelagerern, dünkelhaften Stümpern und Dilettanten, deren Zahl bei der von Tag zu Tag sich mehrenden Verflachung musikalischer Bildung sich zu vergrößern scheint, blos darauf ausgeht, das Lied aus seinem keuschen Stillleben zu reißen und dem Markte der feilschenden Oeffentlichkeit als feile Dirne preiszugeben. Aber auch noch von einer anderen Seite her scheint dem deutschen Liede eine Gefahr zu drohen. In dem Streben nach poetischer Erfassung spricht sich hin und wieder eine allzu spiritualistische Richtung aus, die mehr in feinen und gewählten Details sich ergeht, dabei aber den eigentlichen Kern des Liedes bei dem nicht zu verkennenden Haschen nach gewissen, effectuirenden Pointen und einer mehr dem Aeußerlichen zugewendeten Malerei zu verflüchtigen droht. Eigentlich Wurzel schlagen wird diese Richtung nie, wenn sie auch von Manchen aus mehr momentaner Verkennung des eigentlichen Schwerpunctes des Liedes begünstigt werden sollte. Namentlich zeigt sich bei jüngeren, angehenden Componisten das Hinneigen zu dieser Richtung, um sich einen gewissen Anstrich von Geistreichheit zu geben. Es setzt jedoch diese Richtung immer mehr oder weniger einen bedenklichen Mangel an musikalischer Schaffenskraft voraus und hinterläßt bei dem Hörer das unerquickliche Gefühl der Absicht, die trotz des Vorhandenseins mancher Vorzüge schließlich verstimmend, statt erhebend und genußbietend wirkt.

Die 20 Gesänge von A. Winterberger bekunden sichtlich ein Streben nach Edlerem und Höherem, sie verschmähen den breit ausgetretenen Weg der modernen Sentimentalitätslieder und lassen deutlich erkennen, daß es dem Componisten um wirklich poetische Erfassung zu thun gewesen ist. Auch spricht aus ihnen ein nicht unbedeutender Grad höherer musikalischer Bildung überhaupt. Hin und wieder trifft man auf Texte, die der musikalischen Behandlung wenig günstig sind und daher auch unter dem Drucke der musikalischen Unzugänglichkeit gelitten haben. Hieraus entspringt dann eine mehr declamatorische Behandlung, als wahrhaft melodische Ausgestaltung. Auch nicht gänzlich frei sind mehrere Gesänge von jener eben angedeuteten spiritualistischen Richtung, und verfehlen mithin den Eindruck der Unmittelbarkeit. Doch sind wiederum viele in der Sammlung, die einen gesunden Ton anschlagen, poetischen Zauber athmen und überhaupt von Productivität überzeugende Proben ablegen. In der Begleitung finden sich viele harmonische Feinheiten und Wendungen, die nur aus einem tieferen Sichversenken in die dichterische Bedeutung der Texte entspringen. Bei dem Mangel an wirklich geeigneten Concertliedern dürfte die vorliegende Sammlung mehrere enthalten, die auch bei einem gemischten Publicum des Beifalls sich erfreuen werden. Ein wirklich bedeutendes Stück ist Nr. 16 Alice Brand aus der „Jungfrau vom See" von W. Scott. Es ist eine Romanze, die nicht nur den richtigen Romanzenton anschlägt, sondern auch zu einem bedeutenden Ausdrucke sich emporhebt. Nicht minder bedeutend ist auch das letzte Lied „Lebewohl!" von Byron. Die Empfindung strömt hier in starkem, leidenschaftlichem Ausdrucke und läßt keinen Zweifel an der Wahrheit derselben aufkommen. Die Gesänge seien hiermit Allen empfohlen, denen nicht nur die in liebgewonnenen Gleisen sich bewegenden Lieder der Beachtung werth erscheinen, sondern die auch der fortschreitenden Entwickelung des deutschen Liedes eine aufmerksam verfolgende Theilnahme schenken.

E. Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Die fünfte Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses am 24. Januar (die erste des zweiten Cyklus) brachte: Quintett (Cdur) von Mozart, vorgetragen von den HH. Dreyschock, Röntgen, Hermann, Hunger und Krumbholz, Quartett von Beethoven (Op. 18, Nr. 1), Romanzen für Oboe und Pianoforte von Schumann, vorgetragen von Hrn. Kammermusikus Lund aus Stockholm und Hrn. Capell-M. Reinecke, endlich Trio (Op. 100, Esdur) von Franz Schubert, vorgetragen von den HH. Reinecke, Dreyschock und Krumbholz. In Hrn. Lund lernten wir einen ausgezeichneten Oboisten kennen, dessen Leistungen mit wärmstem Beifall aufgenommen wurden. Sein Ton ist vortrefflich, eben so die Sauberkeit und Feinheit seines Vortrages, die Accuratesse, mit der er sein Instrument behandelt, die geschickte Athemvertheilung. Hr. Lund trat außerdem noch im achten Concerte des Musikvereins „Euterpe" auf, welches am 3. Februar stattfand.

Das fünfzehnte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 29. gab uns Gelegenheit, die hier schon bekannte Sängerin Frl. Ida Dannemann aus Elberfeld in einer Arie aus „Hans Heiling" von Marschner und der Concertarie von Mendelssohn zu hören. Frl. Dannemann ist von der Natur mit einer angenehmen, klangvollen, namentlich in der Höhe leicht ansprechenden Sopranstimme begabt, welche sie auch bei Stellen von mehr lyrischem Inhalte recht hübsch anzuwenden versteht; doch da, wo die Charakteristik durchaus dramatisches Leben verlangt, so vornehmlich im Recitativ, fehlen der Sängerin noch warmes und richtiges Situationserfassen, wie auch eine dem entsprechende Gesangsbildung. Das Instrumentalsolo war dies Mal durch Hrn. Concert-M. Raimund Dreyschock vertreten, welcher ein Concertino für die Violine von H. W. Ernst und Variationen über ein Originalthema (eigene Composition) vortrug. Der geschätzte Künstler schien an diesem Abend nicht glücklich disponirt zu sein. Es thut uns leid, sagen zu müssen, daß wir dem Spiele des Hrn. Dreyschock weder nach intellectueller, noch nach technischer Seite hin Geschmack abgewinnen konnten; ja, daß bezüglich der Reinheit und Volubilität des Tones, namentlich beim Schlusse des sehr seichten Concertinos und beim Vortrage der noch oberflächlicheren Variationen dem Ohre oft sehr starke, unfreiwillige Dissonanzen zugemuthet wurden. Die Wiedergabe der Symphonie in C von Schumann sowie der Freischütz-Ouverture Seitens des Orchesters war eine höchst dankenswerthe, und besonders Schwung

und eigentliches inneres Leben, die wir schon seit einigen Concerten leider vermissen mußten, daran hervorzuheben.

In der am 30. Januar stattgehabten Abendunterhaltung im Conservatorium der Musik ließ sich Frl. Marie Trautmann, eine Schülerin von Henri Herz, und des Pariser Conservatoriums; als Pianistin hören. Ihre Vorträge bestanden in Ensemblestücken: erstes Trio von Mendelssohn und Kreutzer-Sonate von Beethoven, die dieselbe in Gemeinschaft mit den HH. Concert-M. David und Krumbholz wiedergab. Was den nach diesem erstmaligen Hören der jugendlichen Künstlerin auf uns geübten Eindruck betrifft, so war derselbe ein günstiger. Frl. Trautmann ist technisch vollständig durchgebildet, ihr Anschlag sicher, die schöne Mitte haltend zwischen dem zu Starken und zu Schwachen, ihr Ton ist markirt, dabei aber auch rund und weich. Die geistige Seite scheint freilich bei Frl. Trautmann erst noch in der Entwickelung begriffen zu sein. War dies im Vortrage des Mendelssohn'schen Trios weniger bemerkbar, so trat dieser Mangel in der Beethoven'schen Sonate um so entschiedener hervor. Bei gereifterem Alter wird dieselbe aber auch dieser Seite gerecht zu werden wissen.

Berlin.

Am 5. Januar ging endlich Gounod's „Faust" unter dem Namen „Margarethe" als etwas verspätete Novität bei uns über die Breter. Ueber diese Oper des galanten Franzosen ist seit Jahren schon so viel gefrevelt und gelobt worden, und auch diese Blätter haben in genügender und erschöpfender Weise diese vocal-instrumentale Faust-Musik nach unserer Meinung so treffend beurtheilt, daß jene füglich eines besonderen Commentars von unserer Seite nicht mehr bedarf. Nur so viel wollen wir sagen, daß die königl. Generalintendanz diesen umgetauften „Faust" prächtig costumirt, in decorativer Beziehung durch die HH. Gropius und Daubner pomphaft ausgestattet und der Oper in allen Partien die würdigsten Vertreter gegeben hat, so daß unter Capell-M. Dorn's gediegener und gewiegter Leitung dieses Werk nach allen Richtungen hin vorzüglich gut und unter den grandiosesten Beifallsspenden des gerade nicht immer absolut Besten zur Aufführung kam. So wurde der Soldatenchor da Capo verlangt, während das musikalisch viel bessere „Spinnlied" entweder vom Publicum nicht verstanden, oder doch nicht genugsam gewürdigt wurde. Die Oper scheint überhaupt, da der Andrang nach Billeten ein nicht zu bewältigender ist, auf lange Zeit ein gut rentirendes Zug- und Cassenstück zu werden. Frl. Lucca sang und spielte die Margarethe mit solcher Wahrheit und Originalität, daß sie uns auf diesem Gebiete in ihrer dramatischen Größe als vollständig neu erschien. Die übrigen Sänger, Sängerinnen und Darsteller, als: die Damen de Ahna (Sybel), Gey (Martha) und die HH. Woworsky (Faust), Salomon (Mephisto), Betz (Valentin), Bost (Brander) trugen bestens und eifrigst zum Gelingen des Ganzen bei. Nur möge Hr. Woworski seine hohe Partie nicht zu sehr forciren. Die Chöre waren mehr wie je vortrefflich. Frau Harriers-Wippern hat zweckentsprechend ebenfalls die Rolle der Margarethe einstudirt, und werden die nächsten Vorstellungen mit ihr gegeben werden.

Das Concert des Hrn. Paul Lorberg, in welchem er Compositionen von sich zur Aufführung brachte, konnten wir nicht besuchen.

In der fünften und sechsten Symphonie-Soirée (I. Cyklus) der königl. Capelle kamen folgende Werke zu beifälliger und sehr guter Aufführung: Symphonie (Es dur) von Haydn, Ouverture zu „Ali Baba" von Cherubini, Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, Symphonie (A dur) von Beethoven; Ouverture zu „Jessonda" von Spohr, Symphonie (G moll) von Mozart, Ouverture zu L. Tieck's Märchen „Der Blaubart" von W. Taubert, Symphonie (B dur) von Beethoven.

Unser verdienstvoller Organist Hr. W. Rust hatte am 12. Januar in der „Neuen Kirche" ein sehr besuchtes Concert zu einem wohlthätigen Zwecke veranstaltet, in welchem vorzugsweise Frau Jachmann-Wagner durch Gesangsvorträge brillirte. Wir hörten nur einige Pièceu, darunter ein hervorragendes, polyphon gehaltenes Terzett des Concertgebers, welches von den Damen Strahl, Freitag und Baumann meist befriedigend gesungen wurde. Die Chorgesänge konnten wegen mangelhafter Aufstellung der Singenden nicht recht zur Geltung kommen.

In der dritten Soirée der HH. Zimmermann und Jul. Stahlknecht für Kammermusik kam ein G dur-Quartett für Streichinstrumente von H. Wichmann und Hummel's Es dur-Trio (Clavierpart von Gustav Schumann vortrefflich gespielt) und Mozart's Quintett (D dur) zu sehr beifälliger Aufführung. Das Scherzo mit seinem Trio im Wichmann'schen Quartett ist nicht ohne Originalität, alle übrigen Sätze sind Tummelplätze verschiedenster Rococostyle, zeugen jedoch von Gestaltungstalent.

Am 15. veranstalteten die Gebrüder Müller im Cäciliensaale der „Singakademie" eine vierte Quartett-Soirée. Sie erfreuten auch dies Mal durch ihr einheitliches, technisch bedeutendes Spiel der Quartette: B dur, Op. 76, Nr. 4 von Haydn, C moll, Op. 17, Nr. 2 von Rubinstein und Cis moll, Op. 131, von Beethoven das kunstverständige Publicum. Rubinstein's Quartett zählen wir mit zu seinen bedeutendsten Compositionen.

Ein junger Componist und Pianist, Hr. Heinrich Hofmann, von dem wir früher schon sehr vortheilhaft und anerkennend berichteten, brachte am 16. im Saale der „Singakademie" mit der Liebig'schen Capelle eine Ouverture und Symphonie eigener Composition zur Aufführung. Außerdem spielte er Liszt's Concert in Es, welches wir schon früher von ihm gehört. Wir waren abgehalten, dies Concert zu besuchen.

Th. Rode.

Weimar.

Unser musikalisches Thun und Treiben im alten Jahre wurde auf recht würdige Weise durch die erste Soirée für Kammermusik (gegeben von Frau v. Milde und den HH. Stör, Lassen und Coßmann) am 29. December geschlossen. Während die Programme der vorjährigen ähnlichen Aufführungen in Bezug auf die Vertretung der gegenwartlichen musikalischen Production Einiges zu wünschen übrig ließen, können wir nicht umhin, das Programm der ersten Aufführung in dem bezeichneten Genre als ein treffliches und mustergiltiges zu bezeichen. Der gesangliche Theil des genußreichen Abends war durch Frau v. Milde, welche in Gesängen von Rubinstein („Tragödie" von Heine), Schumann („Junges Grün"), Franz („Frühlingsgedränge") und Mendelssohn („Hirtenlied") excellirte — das schön empfundene, feurige Lied von R. Franz mußte sie unter großem Beifalle wiederholen —, bestens vertreten. Der instrumentale Theil umfaßte: Trio (C moll, Op. 1, Nr. 3) von Beethoven, erste Sonate für Violine und Pianoforte (A moll, Op. 105) von R. Schumann und erste Sonate für Violoncell und Pianoforte (D dur, Op. 18) von A. Rubinstein. Daß die Aufführung eine in jeder Beziehung abgerundete und geistig belebte war, brauchen wir wol kaum zu bemerken. Neu für uns waren Schumann's und Rubinstein's Sonaten. Ist auch das Werk des Erstgenannten nicht geeignet, ein großes Publicum zu enthusiasmiren, so ist es doch im Stande, das Interesse des gebildeten Musikers in hohem Grade zu fesseln, namentlich wenn die Ausführung eine so makellose ist, wie dies bei uns durch die HH. Stör und Lassen der Fall war. Das Rubinstein'sche Opus steht an musikalischer Bedeutung dem Schumann'schen ziemlich nach, obwol das letztere von dem ersteren in rein instrumentaler Hinsicht verdunkelt wird. Die Themen, namentlich des letzten Satzes, sind Nichts weniger als neu oder bedeutend; aber die Ausarbeitung ist eine interessante und in klanglicher Hinsicht besonders dankbare, weshalb es auch nicht zu verwundern war, daß das Publicum gerade bei diesem Werke sich sehr beifällig äußerte.

Am 6. Januar concertirte Hr. Camillo Sivori bei überfülltem Hause unter einem bei uns — jetzt wenigstens — sehr seltenen Beifall. Der gewiß in seiner Art einzige Künstler, welcher Paganini's H moll-Concert (welches wir für weit bedeutender halten, als dessen Es dur-Concert), ein Concertstück eigener Composition über Motive aus Verdi's „Maskenball" (ziemlich untergeordneter Natur) und Recitativ und Gebet aus Rossini's „Moses" mit Variationen von Paganini auf der G-Saite in vollendetster Weise executirte, wurde nicht weniger denn sechs Mal stürmisch gerufen, wodurch sich der Künstler bewogen fand, den oft gehörten „Carneval" von Ernst zuzugeben, der allerdings, mit solch enormer und geistsprudelnder Technik vorgetragen, neues Interesse erregte. Unser vorwärtsstrebender, trefflicher Sänger Hr. Wallenreiter erfreute in diesem Concerte durch eine geistig gehobene Wiedergabe des „Wanderers" von Schubert, sowie durch drei reizende, originelle Lieder unseres Lassen, mit dem er auch von unserem einmal animirten Publicum in wohlverdienter Weise stürmisch gerufen wurde.

Während wir Hrn. Sivori in diesem Concerte als einen der ersten modernen Violinvirtuosen kennen lernten, zeigte er in der glänzend besuchten zweiten Soirée für Kammermusik am 12., daß er auch in diesem Genre in seltenem Grade sattel- und bügelfest sei. Hrn. Musik-Dir. Stör sagen wir nicht nur für das vortreffliche, musterhafte Programm, sondern auch für die Herbeiziehung dieses Gastes den besten Dank. Schumann's Es dur-Quintett (Op. 54) wurde von den HH. Sivori, Fleischhauer (aus Aachen), Stör, Coßmann und Lassen in seltener Vollendung executirt. In der Kreutzer-Sonate von Beethoven trat die vollendete Meisterschaft der HH. Sivori

und Lassen nicht minder zu Tage. In dem sogenannten Harfen-Quartett (Op. 74) von Beethoven hatten wir einen herrlichen Genuß, der an die besten Zeiten unserer früheren musikalischen Glanzepoche erinnerte; namentlich fand das Scherzo sammt dem letzten Satze eine in jeder Beziehung vortreffliche Wiedergabe. Frau v. Milde sang die schon öfters von ihr gehörten Liederperlen „Gretchen am Spinnrade", „Frühlingsglaube" und „Ständchen" (nach Shakespeare) von Fr. Schubert, sowie das schwungvolle „Er ist gekommen in Sturm und Regen" von R. Franz. Doch wollen wir die hochgeschätzte Künstlerin bei dieser Gelegenheit freundlichst daran erinnern, daß von Franz Liszt nicht weniger denn sieben Hefte herrlicher Liedercompositionen vorhanden sind, die bei den ferneren Concertabenden wol einer freundlichen Beachtung würdig sein dürften.

Am 14. Januar gab Sivori sein Abschiedsconcert. Leider waren die von ihm vorgetragenen Compositionen: „Erinnerungen an Bellini's Norma", „Neapolitanische Blumenlese", „Ein Abend von Madrid", sämmtlich eigene Werke, nicht geeignet, höheres Interesse zu erregen; es waren nur Virtuosenstücke von gewöhnlicher Mache, obwol, wie namentlich die letzte Piece, ganz geeignet, die fabelhafte Technik und den schönen Vortrag des Künstlers gebührend hervorzuheben. Unterstützt wurde die Aufführung durch Frau Podolsky-Wolf, welche in Liedern von Stern und Hölzel sowie in der Il Bacio-Arie von Arditi leider ebenfalls nur untergeordnete Liedblueten bot, dieselben aber mit guter Stimme und Schule vortrug. Nach mehrfachem Hervorruf mit obligatem Lorbeerkranze spielte Hr. Sivori noch ein Potpourri über das „Alpenhorn" von Proch und eine andere triviale Melodie, was natürlich dem großen Publicum trefflich mundete.

Schließlich wollen wir noch einige statistische Notizen über unsere Oper, welche allerdings im verflossenen Jahre kein besonderes Interesse erregen konnte, mittheilen. Aufgeführt wurden im vorigen Jahre 52 Opern nebst 18 Singspielen; außerdem (nur) ein Instrumentalconcert. Neu waren 3 Opern, darunter als bedeutendste, wenn gleich für immer vom Repertoire verschwunden, Rubinstein's „Kinder der Haide". Von Wagner's längere Zeit ruhenden Opern kam der „Tannhäuser" kurz vor Jahresschluß zur Aufführung. Auch sogar zu einer Opernnovität hat man sich in der letzten Zeit verstiegen, zu — Maëstro Verdi's „Rigoletto". Daß Sie über diese posthume Erscheinung, welche Weimars große Traditionen geradezu ins Gesicht schlägt, kein eingehendes Referat verlangen, setze ich als gewiß voraus; lassen wir daher die Todten ihre Todten begraben. — In einer Orchesterprobe hatten wir den hohen Genuß, das Vorspiel zu Wagner's „Meistersingern" sowie ein Fragment aus derselben Oper unter Musik-Dir. Stör's feuriger Leitung zu hören.

Von größeren Gesangs- und Instrumentalaufführungen heißts bei uns fortwährend vacat, so daß uns das benachbarte Jena in dieser Beziehung, obwol bei weit geringeren Hülfsmitteln, weit überflügelt.

A. W. G.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Gounod und Offenbach sind beide in Berlin eingetroffen und haben auch bereits dirigirt. — Der dortige Tenorist Ferenczi ist von der Cassseler Hofbühne engagirt worden.

— In München gastirt der Bassist Formes.

— Das Concert, welches R. Wagner in Prag zu geben beabsichtigt, ist auf den 7. d. Mts. angesetzt.

— In Paris sind Clara Schumann und Jean Becker eingetroffen.

Musikfeste, Aufführungen.

— Die Dresdner „Singakademie" wird demnächst das Oratorium „Lazarus" von J. Vogt aufführen. — Dasselbe Werk wird auch in Zwickau vorbereitet. Das dritte Concert des „Musikvereins" daselbst bot, wie dies schon bei den zwei früheren Concerten der Fall war, abermals ein Programm, welches an diejenigen der vorhergehenden Jahre durchaus nicht heranreichte. Aus einer Correspondenz in der „Wissenschaftlichen Beilage zur Leipziger Zeitung" aber ersehen wir, daß die mitwirkende Solistin Frl. Jenny Bust aus Leipzig an diesem Abende vorzügliche Erfolge erzielte.

— In Zittau hat das neue Jahr recht wacker begonnen. Ein Concert im Stadttheater zum Besten des Gymnasialchores unter Leitung des Cantors und Musik-Dir. Paul Fischer enthielt von reinen Orchesterwerken den „Ungarischen Marsch" von Berlioz und eine „Serenada espanola" des Dirigenten; außerdem Bruchstücke aus „Tannhäuser" und Liszt's „Prometheus" („Chor der Schnitter" und „Apotheose des Prometheus"). Frau Louise Fischer geb. Köhler sang Gebet aus „Genoveva" von Schumann und Lieder von F. Schubert und Em. Kronach. — Letztere wirkte auch nebst dem Dresdner Quartett der HH. Seelmann, Ackermann, Meinel und Schlick in einem Concerte der dortigen „Societät" mit, wobei u. A. Glinka's „Kamarinskaja" zur Aufführung kam.

— Bei der Uhland-Feier im Victoriatheater zu Berlin befand sich die Leitung des musikalischen Theiles in den Händen H. v. Bülow's und J. Stern's. Die sechs lebenden Bilder, welche Uhland's bekannteste Gedichte in Farben und Gestalten zeigten, begleitete Instrumentalmusik von L. Schlottmann, Th. Rehbaum, Taubert („Der blinde König", Ballade für Orchester) und Bülow („Des Sängers Fluch", Ballade für Orchester).

— In dem zweiten Abonnementconcerte zu Schwerin, welches auch Gade's „Frühlingsphantasie" bot, wirkte Hofcapell-M. Aloys Schmitt als Solist mit; er spielte außer der Pianofortepartie im genannten Werke noch das Weber'sche Fmoll-Concert. — Die Gade'sche Composition enthielt gleichfalls das zweite Concert des „Cäcilienvereins" zu Prag, welches außerdem als Novität eine Symphonie in Adur (Mscr.) von S. Jadassohn brachte.

— In der vierten Kammermusik-Matinée von Henkel in Frankfurt a. M. kam ein Quartett in Adur für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Hugo Staehle zu Gehör; in der fünften Quartett-Soirée von Straus daselbst Brahms' Sextett (Bdur, Op. 18) für je zwei Violinen, Violen und Violoncells.

— „Die Concerte des Conservatoire", lesen wir soeben in der Pariser „Illustration", „haben jüngst begonnen und auf ein Mal — diese That ist zu überraschend, als daß man nicht Notiz von ihr nehmen müßte — drei Novitäten ihrem Repertoire einverleibt." Wir staunten wir aber, als wir im weiteren Verlaufe diese „Novitäten" genannt fanden; es waren: „eine reizende Symphonie von Haydn, ein kleiner, sehr glücklich erfundener und nicht minder geschickt instrumentirter, kurz sehr piquanter Chor aus der „Psyche" von Ambr. Thomas und die Ouverture zu „Idomenes" von Mozart." Gewiß würde ein in seinen Ansprüchen so naives Publicum, resp. ein so leicht zu befriedigender Kritiker mancher Concertdirection höchst erwünscht sein.

Neue und neuinstudirte Opern.

— G. Schmidt's neue Oper „La Réole" fand am 24. v. Mts. in Breslau eine glänzende Aufnahme und ist nun bereits binnen neun Tagen fünf Mal gegeben worden. — Nicht so glücklich war Gounod am 25. mit seiner „Königin von Saba" in Darmstadt; denn obgleich die Decorationen und Costume einen Aufwand von mehr als 10,000 Gulden erheischten und obgleich der Großherzog den Componisten noch während der Vorstellung mit dem Orden Philipps des Großmüthigen schmückte, muß doch der bisher so Gounod-selige Correspondent des „Frankfurter Conversationsblattes" gestehen: „Ohne eine so glänzende Ausstattung und Inscenirung, wie „Die Königin von Saba" in Darmstadt gefunden, dürfte sie wol kaum in Deutschland dem Schicksale entgehen, das ihr in Paris geworden ist."

— „Die Stumme von Portici" ist soeben in Paris nach langer Pause wieder über die Bretter gegangen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— An Stelle des zum Oberceremonienmeister ernannten bisherigen Hofmusik-Intendanten Grafen Pocci ist die Führung der Hofmusik-Intendanz in München interimistisch dem Generalmusik-Dir. Franz Lachner übertragen worden.

Literarische Notizen.

— Bei B. Schott's Söhnen in Mainz ist dieser Tage das Textbuch von R. Wagner's komischer Oper „Die Meistersinger zu Nürnberg" erschienen.

Todesfälle.

— In Dresden starb der königl. Kammermusikus Carl Tietz, in Paris der musikalische Schriftsteller Louis Lucas, der Verfasser des Werkes „Die Revolution in der Musik".

Leipziger Fremdenliste.

— Im Laufe der letzten Wochen besuchten uns Frl. Iva Dannemann aus Elberfeld und die königl. schwedische Kammersängerin Frau Rösler-Lund aus Stockholm, sowie die HH. Capell-M. G. Schmidt aus Frankfurt a. M., Kammermusikus Lund aus Stockholm, Kammermusikus Abbas aus Weimar, A. v. Zarcycki aus Lemberg und W. Westmeyer aus Dresden.

Vermischtes.

— Der Kaiser von Oesterreich hat dem Sänger Hölzel „aus Gnade" eine Pension von 1000 Gulden gewährt.

— Adelina Patti, die kürzlich vom Besitzer des Kroll'schen Etablissements in Berlin 1000 Thaler für jeden Abend ihres Auftretens forderte, ist in Paris etwas „billiger" geworden. Freilich beansprucht sie auch in Privatgesellschaften dasselbe Honorar, welches sie auf der Bühne erhält, nämlich 2500 Francs (666⅔ Thaler). Dennoch hat sich der bekannte jüdische Banquier Pereyre dadurch nicht abhalten lassen, seinen Gästen dieses kostspielige musikalische Dessert zu bieten.

— Einen neuen Beweis, daß sich manche Componisten noch heute ihre Arbeiten recht anständig honoriren lassen, liefert Luigi Arditi, der um 30 Pfund Sterling, also um etwa 200 Thaler, das Eigenthumsrecht einer jeden seiner ferneren Compositionen vom Charakter und von der Ausdehnung seines „Il Bacio" nur allein für Deutschland abzutreten geneigt ist.

Literarische Anzeigen.

Aus dem Verlage von

C. Merseburger in Leipzig

wird empfohlen und ist durch jede Buch- oder Musikhandlung zu beziehen:

Brähmig, Liederstrauss für Töchterschulen. 2. Aufl. 3 Hefte 10½ Ngr.
——— Arion. Sammlung ein- und zweistimmiger Lieder und Gesänge mit leichter Pianoforte-Begleitung. 10 Ngr.
——— Praktische Violinschule. Heft I. 15 Ngr. II. 18 Ngr. III. 15 Ngr.
Brandt, Jugendfreuden am Clavier. Heft I. 12 Ngr. II. III. à 15 Ngr.
(Eine empfehlenswerthe Kinder-Clavierschule.)
Brauer, Praktische Elementar-Pianoforte-Schule. 10. Aufl. 1 Thlr.
——— Der Pianoforte-Schüler. Eine neue Elementar-Schule. Heft I. (3. Aufl.), II. (2. Aufl.), III. à 1 Thlr.
Frank, Taschenbüchlein des Musikers. 2 Bändchen. 4. Aufl. 10½ Ngr.
Hentschel, Evang. Choralbuch mit Zwischenspielen. 4. Aufl. 2 Thlr.
Hoppe, Der erste Unterricht im Violinspiel. 2. Aufl. 9 Ngr.
Schubert, ABC der Tonkunst. 9 Ngr.
——— Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart. 9 Ngr.
Widmann, Kleine Gesanglehre für Schulen. 4 Aufl. 4 Ngr.
——— Harmonielehre. 10 Ngr.
——— Generalbassübungen. 15 Ngr.
——— Formenlehre der Instrumentalmusik. 24 Ngr.
——— Lieder für Schule und Leben. 3 Hefte. 9½ Ngr.
Euterpe, eine Musikzeitschrift. 1 Thlr.

Im Verlage von **F. Schöningh** in *Paderborn* ist soeben erchienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Die Leidensgeschichte des Herrn

nach dem Evangelium des heiligen Matthäus in lateinischer und deutscher Sprache für drei Soli und vierstimmigen Chor in Musik gesetzt von

Stephan Braun,

Repet. am erzb. theol. Colleg. in Freiburg.

58 S. in Quart, Preis 1 fl.

Wir erlauben uns die Freunde des ächten Kirchengesanges auf diese Bearbeitung der Passion aufmerksam zu machen, indem wir die Ueberzeugung hegen zu dürfen glauben, dass vorliegender Versuch von solchen Chören, welche Sinn für ernste Tonkunst haben, nicht ungern werde aufgenommen werden. In Betreff der Solostimmen hat sich der Verfasser genau an die römische Gesangweise gehalten. Die einundzwanzig polyphonen Chöre (welche jedoch auch von vier einzelnen Männerstimmen vorgetragen werden können) sind durchaus freie Compositionen. Um nicht blos Männerstimmen, sondern auch gemischten Chören die Ausführung der vierstimmigen Partien zu ermöglichen, ist am Schlusse des Passionsgesanges eine für ungleiche Stimmen gesetzte Bearbeitung der Turba angefügt. Die äussere Ausstattung ist sehr gefällig und correct, der Preis möglichst billig.

Im Verlage von **Carl Villaret** in *Erfurt* ist erschienen und durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Ein Sommernachtstraum.

Verbindendes Gedicht für F. Mendelssohn's Composition gleichen Namens.

Zu Concert-Vorträgen bestimmt.

Preis 5 Ngr.

Ludwig van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Partitur-Ausgabe No. 47, 48, enth. Quartette für Streich-Instr. Op. 95 u. 127. 1 Thlr. 12 Ngr.
— — No. 120, enth. Sonate für Pfte. zu 4 Händen Op. 6.
— — No. 121, enth. Drei Märsche zu 4 Händen Op. 45.
— — 122, enth. Variationen (Waldstein) in C zu 4 Händen.
— — 123, enth. Sechs Variationen (Ich denke Dein) zu 4 Händen.
} 1 Thlr. 6 Ngr.

Stimmen-Ausgabe No. 47, 48, enth. Quartette für Streich-Instr. Op. 95 u. 127. 2 Thlr. 3 Ngr.

Leipzig, 28. Januar 1863.

Breitkopf & Härtel.

Dr. G. Schilling's musikalisches Conversations-Handlexikon. 2 Bände. 2. Auflage. 44 Bogen gr. 8°. brochirt

kostet von jetzt an nur noch 24 Ngr. und kann zu diesem Preise durch jede Buch- und Musikalienhandlung des In- und Auslandes bezogen werden.

Augsburg, im Januar 1863.

J. A. Schlosser's Buch- und Kunsthandlung.

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* ist erschienen:

Symphonie (Nr. 1. F dur)

für Orchester

componirt von

ANTON RUBINSTEIN.

Op. 40. Orchester-Stimmen Pr. 6 Thlr. 15 Ngr.

Partitur 5 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 2½ Thlr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 13. Februar 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Treutwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 7.
Achtundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Kritik. Von F. Brendel. (Fortsetzung.) — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Wien, Freiberg, Glauchau, Eisleben, Jena). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Nekrolog. — Literarische Anzeigen.

Die Kritik.

Von

F. Brendel.

IV.

Bei der Antwort auf die am Schlusse unseres vorigen Artikels aufgestellte Frage, welche Mittel zu ergreifen, welche Wege einzuschlagen sind, um feste Haltpuncte zu gewinnen und dadurch einen Fortschritt zu ermöglichen, ist zunächst der Stand jener Wissenschaften in Erwägung zu ziehen, von denen die Kritik in ihrer Entwickelung abhängig ist: der Stand der Geschichte der Kunst und der Aesthetik. Jede Kritik, die auf höheren Werth Anspruch machen will, muß auf diesen Beiden als ihrer Grundlage ruhen, muß sich als Ausfluß derselben darstellen, und ist daher ohne solche Voraussetzung nicht denkbar. Nur dann, wenn bei einer neuen bedeutenden Erscheinung z. B. der Zusammenhang mit dem Vorausgegangenen nachgewiesen, wenn die Nothwendigkeit einer solchen Um- und Fortbildung dargethan werden kann, ist die erste und wesentlichste Grundlage für das Urtheil gewonnen. Hier ist es also die Geschichte, welche zur Unterstützung heranzuziehen ist. Dasselbe gilt nach einer anderen Seite hin von der Aesthetik. Sie ist es, welche die principielle Grundlage allein gewähren kann. Ihre Aufgabe ist es, die verschiedenen Gattungsbegriffe und Arten des Schönen, des Erhabenen, Komischen u. s. w. festzustellen, sie hat den Organismus des Kunstwerkes, die gegenseitige Beziehung der einzelnen Elemente desselben zu begreifen und daraus den Begriff des Kunstschönen aufzuerbauen, sie hat die Kategorien aufzustellen, welche für die Kritik die maßgebenden sind.

Wir haben demnach zu untersuchen, wie weit der gegenwärtige Stand dieser Wissenschaften dafür eine Möglichkeit gewährt; ob derselbe ausreicht, oder ob Weiteres zu thun übrig bleibt.

Die Fortschritte auf dem Gebiete der Geschichte der Musik sind seit zwei Decennien ganz enorm gewesen, und mit jedem Jahre erhalten wir neue Bereicherungen. Wir haben auf der einen Seite eine immer genauere Erforschung des Thatsächlichen, sowie auf der anderen Seite eine philosophische Betrachtungsweise, welche das innere Wesen der verschiedenen Erscheinungen, ihren Zusammenhang, die Nothwendigkeit darin mehr und mehr zu erfassen bestrebt ist. Beide Thätigkeiten laufen parallel neben einander her und ergänzen sich gegenseitig. So viel indeß auch schon geleistet ist, so stehen wir doch noch immer bei den Vorarbeiten. Die Geschichte der Musik hat nicht blos die Aufgabe, neben der Feststellung des Thatsächlichen und auf Grundlage desselben den Geistesgehalt der Erscheinungen zum Bewußtsein zu bringen; sie muß zugleich das Ziel verfolgen, bei jedem bis jetzt durchlaufenen Entwickelungsstadium eben so auch die entsprechende Umgestaltung im Formellen, im Technischen überhaupt nachzuweisen; sie hat aufzuzeigen, wie der geistigen Entwickelung die fortwährende Umbildung im Technischen correspondirt, sie hat den Zusammenhang beider Factoren darzulegen. Erst damit erlangt sie ihren Abschluß, und nur wenn dies gelungen, ist eine sichere Grundlage gewonnen. Erst dann wird man im Stande sein, jedwede Gestalt, jedwede Neuerung und Umbildung im Technischen sofort in ihrer Bedeutung, ihrer Berechtigung, ihrer Nothwendigkeit zu erkennen. Die Aufgabe ist demnach, genauer ausgedrückt, die Nachweisung, auf welche Weise ein bestimmter Geistesgehalt, eine bestimmte Stimmung technisch zur Erscheinung kommt, durch welche Mittel es dem Künstler gelungen ist, sie auszusprechen. Es ist darzuthun, wie das Ideal einer jeden Epoche im Formellen sich verkörpert, wie es diesen bestimmten Ausdruck nothwendig sich schaffen mußte.

Was soeben von der Geschichte in Bezug auf die Unfertigkeit derselben gesagt wurde, gilt von der Aesthetik in noch höherem Grade. Sie erfreut sich noch nicht einmal der Ausbildung wie die Geschichte. Zwar haben wir neuerdings mehrfach schätzbares Material, überhaupt gute Anregungen empfangen. Aber auch hier ist die Hauptsache kaum noch in Angriff genommen. Wenn die Geschichte zunächst mehr äußerlich auf Grund von Thatsachen Geistiges und Technisches einander gegenüberstellt, in beiden Polen den verschieden gewendeten Ausdruck Eines und Desselben erkennt, so ist es im Gegensatz hierzu Beruf der Aesthetik, den inneren Zusammenhang, die innere Einheit beider Factoren wirklich zu begreifen, und was dort nur erfahrungsmäßig aufgestellt ist, wissenschaftlich, im

Lichte des Denkens, zu erfassen. Die Geschichte stützt sich auf vergleichende Beobachtung und hat zunächst das Material zu liefern. Die Aesthetik muß den in der Kunst thatsächlich vollzogenen Zusammenschluß beider Pole — die Identität von Form und Inhalt — wirklich begreifen, und zwar nicht blos im Allgemeinen, im Princip, sondern bis in das Speciellste eines jeden Ausdrucksmittels hinein.

Vergleichen wir mit dieser Bestimmung das bis jetzt Erreichte, so erhellt sofort, wie viel noch zu thun übrig bleibt. Wir stehen noch immer bei den Anfängen. Kaum daß die eben bezeichnete Aufgabe überhaupt schon zum Bewußtsein gekommen ist.

So sind auch die Folgen für die Kritik sofort ersichtlich. Der Begriff wissenschaftlicher Musikkritik ist kaum noch gefunden. Allerdings ist nicht in Abrede zu stellen, daß zu Zeiten ein glücklicher Instinct vorausgegriffen, dem bezeichneten Ziele schon in Etwas sich genähert hat. Andrerseits aber ist mit derselben Berechtigung die Behauptung aufzustellen, daß man öfter noch den Schein der Wissenschaftlichkeit für das Wesen derselben genommen hat, und wenn man recht langweilig und pedantisch verfuhr, seinen Zweck erreicht zu haben glaubte.

Eine wirkliche Kritik ist nur möglich, wenn auf Grundlage der Geschichte, Kunstlehre und Aesthetik nachgewiesen werden kann, daß die technische Gestaltung Ausdruck eines bestimmten künstlerischen Geistes ist. Das Kunsturtheil hat sich aufzuerbauen, einerseits aus der Geschichte, andrerseits aus der Erfassung durch das Gefühl, endlich aus der technischen Analyse. Aber das Alles ist so lange immer nur eine Vorarbeit, als es nicht gelungen ist, das Technische mit dem Lichte der geistigen Erkenntniß zu durchdringen, die beiden Seiten der technischen Analyse und des Gefühlsverständnisses zusammenzufassen in einem höheren Dritten, das Gefühlsverständniß umzusetzen in ein bewußtes Begreifen auf der Basis der technischen Analyse. Dazu aber fehlt bis jetzt fast noch jede Vorarbeit.

Betrachten wir, um dies zu erhärten, den augenblicklichen Stand der Dinge noch etwas näher.

Es ist seit einigen Jahren Mode geworden, das Gefühl herabzusetzen, als etwas Willkürliches, rein Subjectives. Man übersieht dabei den Unterschied zwischen einem leeren, willkürlichen und einem von der Sache erfüllten Gefühl, das durch lange Uebung und Vertrautheit mit der Kunst dahin gelangt ist, das Richtige zu empfinden, das was der Künstler wirklich gewollt hat, nicht etwas Beiläufiges nebenbei, wovon im Kunstwerke gar Nichts enthalten ist. Allerdings wird der objective Inhalt des Kunstwerkes verschiedenartig sich reflectiren, verschiedenartig nuancirt erscheinen bei verschiedenen Individualitäten. In der Hauptsache aber muß der Eindruck auf Alle, die auf gleicher Bildungsstufe stehen, ganz allgemein derselbe sein. Man übersieht dies. Man macht dem Kunstwerke zum Vorwurf, was nur in der Unzulänglichkeit der Aufnehmenden seinen Grund hat. Auch die höchste Wissenschaft besitzt solche Allgemeingültigkeit allein für Die, welche die nothwendigen vorbereitenden Stufen durchlaufen haben, während für Unvorbereitete ihre Sätze nur als ein wüstes Aggregat erscheinen müssen. Dasselbe gilt von der Kunst. Der Eindruck ist auch hier ein allgemeiner, allgemeingültiger. Hieraus ergiebt sich, daß diese subjective Seite in alle Ewigkeit nicht umgangen werden kann, so lange die Kunst eben Kunst ist. Sie ist es auch, die allein die Gewähr richtigen Verständnisses abgiebt. Die wissenschaftliche Entwickelung deducirt und demonstrirt und gelangt endlich dahin, trotz allen aufgewendeten Scharfsinnes schließlich ein ganz falsches Urtheil herausgebracht zu haben, ein Urtheil, welches gegen das Nächstliegende, gegen Das verstößt, was Jeder in seinem Gefühle sofort vorfindet. Es kommt also nur darauf an, zwischen willkürlichem Fühlen, Herumtasten an der Sache, und Durchdrungensein von derselben zu unterscheiden, um die Berechtigung des Gefühls auch in der Kritik festzustellen.

Ueber die andere Seite, die technische Analyse, wurde schon früher bei verschiedenen Gelegenheiten das Erforderliche gesagt. Ein Werk kann nach technischer Seite hin ganz fertig und doch nichtssagend, eine Hülle, eine Schablone sein. Die technische Analyse für sich und so, wie sie jetzt allein ausgeführt werden kann, beweist deshalb für den Inhalt nicht das Geringste. Sie zeigt nur, ob die Form entsprechend ist oder nicht, woraus für den wahren Kunstwerth gar Nichts folgt. Sie vermag nicht einmal zu unterscheiden, ob irgend welche Eigenthümlichkeit blos Resultat der Caprice, oder aus der Totalität des Geistes herausgeboren ist. Denn nur dann, wenn die Form organisch aus dem Geiste herausgewachsen, wenn sie psychologisch motivirt ist, haben wir ein wirkliches, lebendiges Kunstwerk vor uns.

Es giebt noch eine dritte Betrachtungsweise: die philosophisch-historische, diejenige, der wir uns, als dem zunächst zu erreichenden Ziele, eine Zeit lang vorzugsweise zugewendet haben. Sie war nothwendig, um aus den eben bezeichneten Vorstufen herauszugelangen, um festen Fuß im Bereiche des Denkens zu fassen, und damit der künftigen Wissenschaft vorzuarbeiten. Sie ist es demnach auch gewesen, welche die geistvollere Betrachtung der Tonkunst, das bewußtere Verständniß in den letzten Decennien angebahnt hat. Ihr Mangel jedoch ist, daß sie nur den psychologischen Proceß, das innere Durchleben zur Voraussetzung hat, ohne eine feste Stütze im Aeußeren, in der Durchdringung der Form, der gesammten Technik, in dem geistigen Verständniß derselben zu finden.

Der letzte Schritt bleibt demnach noch zu thun übrig. Das Neue, Größere, Das, was die Kritik erst zu dem machen wird, was sie sein soll, besteht dem Gesagten zufolge in der Zusammenfassung aller dieser Momente. Die wirkliche Kritik bedarf derselben sämmtlich, um daraus ihr Urtheil zu gestalten. Sie hat sie jedes Mal zu durchlaufen, um endlich bei dem höchsten Resultate anzulangen.

Die erste Antwort auf unsere Frage besteht daher darin, daß die Verbesserung der Kritik von der Fortentwickelung der betreffenden Wissenschaften abhängen wird. Wie das Geschlecht der Nachtvögel vor dem Lichte der aufgehenden Sonne sich zurückzieht, so wird auch, sobald diese wissenschaftlichen Thaten vollbracht sind, die Willkür und principielle Haltungslosigkeit aus der Kritik verschwinden. Bis dahin jedoch ist noch ein weiter Weg. Die dadurch erweckte Hoffnung führt uns dem Ziele nicht unmittelbar näher, die Aussicht auf eine Umgestaltung ist in ungewisse Ferne gerückt, und für den Moment würden wir eben so rathlos dastehen, wie bisher. Wir haben demnach jetzt auf das unmittelbar Praktische einzugehen, wir müssen das für den Augenblick Nothwendige zu erfassen suchen.

Wenn ich das bis jetzt Gesagte an die Spitze stellte, so geschah es in der Erwägung, daß allerdings schließlich darin das einzig Entscheidende liegt. Für die Anwendung jedoch auf die Bedürfnisse des Tages ist darin Nichts enthalten, und wir haben demnach, ganz abgesehen von der allgemein-wissenschaftlichen Grundlage, die Kritik selbst in ihren einzelnen Mani-

festationen zu betrachten, um zu Resultaten zu gelangen, welche augenblicklich die Sache zu fördern im Stande sind.

Schon weiter oben nahm ich Veranlassung, auf den schädlichen Einfluß, welchen die Tagespresse, die Kritik der politischen und belletristischen Zeitungen ausübt, nachdrücklich und in ausführlicherer Weise aufmerksam zu machen. Wir erkannten darin einen der Hauptübelstände. Es sei ein Anderes, wurde bemerkt, ob in den Kreisen der Kunstgenossen, oder der vollen Oeffentlichkeit gegenüber ein Gegenstand verhandelt werde. Nicht weil Geheimhaltung, eine Scheidung zwischen Priestern und Laien auch in der Kunst, für unsere Zeit noch passend wäre. Es kommt allein darauf an, ob ein entsprechendes Verständniß vorausgesetzt werden kann, ob das Publicum gehörig vorbereitet ist oder nicht. Solche Fragen aber scheinen sich die schreibenden Musiker nur selten oder noch gar nicht vorgelegt zu haben.

Als Grundbedingung einer Reform nach dieser Seite hin betrachte ich daher die neu zu gewinnende Einsicht in die Verschiedenheit der Aufgaben: strenge Scheidung zwischen politischen und belletristischen Zeitungen auf der einen und Fachzeitungen auf der anderen ist nothwendig. Der Beruf Beider ist ein durchaus anderer. Den Fachzeitungen bleibt das Abwägen von Specialitäten vorbehalten, alles Dessen, worüber Streit sein kann unter den Künstlern, worüber unter diesen selbst noch Nichts festgestellt ist. Die nichtmusikalischen Blätter haben sich an das Allgemeinere zu halten, sie haben nur zu betrachten, ob eine Leistung den Haupterfordernissen entspricht, ob das große Publicum durch dieselbe befriedigt sein kann. Aus diesem Grunde müssen dieselben auch einen ganz anderen Standpunct für die Beurtheilung wählen. Während die Fachblätter auf Das, was zu wünschen übrig bleibt, mehr den Accent legen können, haben jene an das vorhandene Gute, an Das, was gerechten Anforderungen entspricht, vorzugsweise sich zu halten. Es ist darin entschieden nicht auf Dinge einzugehen, für die das große Publicum noch nicht das richtige Verständniß besitzt, z. B. bei Virtuosenleistungen. Das Publicum liest aus einem Tadel, der vielleicht nur eine Feinheit betrifft, die Meinung heraus, daß der betreffende Künstler überhaupt Wenig oder Nichts leiste. Ein Virtuos auf dem Pianoforte z. B. besitzt in gewissen technischen Errungenschaften, Fertigkeit in der linken Hand, Octavengängen, im Staccato u. s. w., seine Eigenthümlichkeit. Es ist das eine Specialität, in der er neu ist, während das geistige Element allerdings zurücktritt. Er ist ein anständiger Künstler, der nach dem Besten strebt, der auch jene Seite, so weit es seine Kräfte gestatten, sich anzueignen bemüht ist. Welche Rohheit nun, welcher Unsinn zugleich, über ihn herzufallen, daß er nicht zugleich Das besitzt, was ihm fehlt, daß er nicht Alles geben kann, während man einfach anzuerkennen hätte, was er besitzt, ohne damit Das, was zu wünschen übrig bleibt, gänzlich zu ignoriren. Wollte man aber durchaus anders verfahren, so wäre mindestens eine weit größere Ausführlichkeit, als gemeinhin am Platze ist, nothwendig, um Alles gehörig motiviren und erläutern zu können.

Für nichtmusikalische Blätter paßt allein ein mehr objectiv gehaltenes Referat, welches die Haupteigenthümlichkeiten charakterisirt und dem Leser selbst die wichtigsten Momente der Beurtheilung an die Hand giebt. Der sicherste Weg ist, wenn der Referent historisch verfährt, wenn er darlegt, welches die geschichtlichen Voraussetzungen sind, wie die Umbildung erfolgt ist, welche Wege die Kunstentwickelung eingeschlagen hat und wodurch sich dieselben unterscheiden, welche Ziele eine Richtung verfolgt und welche Grundsätze in derselben maßgebend sind. Der Referent kann dabei seine Ansicht durchblicken lassen. Es wird Niemand zugemuthet, dieselbe zu verleugnen. Aber er soll sein subjectives Meinen nicht an die Spitze stellen und von dem Dreifuß desselben heraborakeln. Außerdem ist es unerläßlich, daß zugleich über die Aufnahme von Seiten des Publicums berichtet wird, ohne daß damit Endgültiges ausgesprochen werden soll, stehe diese nun im Widerspruche mit der Ansicht des Berichterstatters oder nicht. Aber nicht einmal darüber, über diese einfachste Erwägung ist man sich klar. Man spricht kurzweg ab, so daß es scheint, als ob die Leistung eine erbärmliche gewesen sei, während ein hochgebildetes Publicum den lautesten Beifall gespendet hat, und der Verdacht, als ob es dem Referenten nur um Rechthaberei zu thun sei, ist nicht von der Hand zu weisen.

Aus den angegebenen Gründen muß ich auch jene schroffe Parteinahme, wie sie in den letzten Jahren in den politischen Zeitungen allgemein üblich geworden ist, nicht blos für im höchsten Grade kunstverderblich, sondern geradehin für widersinnig, für absurd erklären. Sie gehört nicht dahin. Welchen Boden, muß man fragen, haben solche von Parteistandpuncten ausgehende Kunsturtheile in derartigen Blättern? Ein politisches Parteiblatt wird zunächst von den Anhängern derselben Richtung gestützt und getragen. Die Gegner lesen es, um von den Anschauungen im feindlichen Lager und der Entwickelung derselben Notiz zu nehmen. Seine Stellung ist damit fest und bestimmt vorgezeichnet; das Publicum weiß, was es zu erwarten hat. Wie steht es aber mit Parteikundgebungen in künstlerischer Beziehung? Man braucht nur im alltäglichen Lebensverkehre darauf zu achten, und man wird die Antwort sehr bald erhalten. Die Leute lächeln, und oft vernimmt man die Frage, was nur solche Schreiberei eigentlich zu bedeuten habe. Die Referenten erwägen nicht, daß sie mit ihrer Exclusivität in gar nicht entsprechende Verhältnisse hineintreten, daß man ihnen mit den richtigen Voraussetzungen gar nicht entgegenkommen kann, daß Niemand in dem betreffenden Organe eine derartige Kundgebung sucht. Eine gewisse mildere Parteifärbung zwar ließe sich allenfalls noch erklären und entschuldigen, wenn dieselbe mit Consequenz aus den Principien des Blattes in Rede hervorginge, wenn hier wie dort, in der Kunst wie im Leben und der Politik, dieselben Grundsätze vertreten würden. Statt dessen haben wir gemeinhin das Schauspiel, daß Blätter, welche in der Politik den Fortschritt vertreten, auf künstlerischem Gebiete reactionär sind. Die Einsicht ist noch so weit zurück, daß die Redactionen den Widerspruch, in dem sie sich fortwährend bewegen, gar nicht bemerken, sondern mit größter Naivität zugleich für entgegengesetzte Richtungen, hier für die Verdummung, dort für die Aufklärung thätig sind. Auf diese Weise ist nicht einmal in einem solchem Falle eine günstigere Erklärung möglich.

Die Kunstkritik unserer Tage steckt, wie man sieht, was die principiellen Unterlagen, die allgemeinen Erwägungen, die vorausgehen müssen, betrifft, noch in den Kinderschuhen. Nichts ist klar, Nichts ist entsprechend herausgearbeitet und festgestellt; jede gesunde Grundlage fehlt. Die Willkür, der Zufall, die absolute Gedankenlosigkeit ist auf den Thron gesetzt, und die Künstler sind daher im vollen Rechte, wenn sie mehr und mehr mit Entrüstung solche Besprechungen von der Hand weisen, wenn eine allgemeine Indignation sich ihrer mehr und mehr bemächtigt hat. Und wenn jede Einzelheit darin richtig wäre; solche Kritiken sind von Anfang bis zu Ende ein großer Miß-

griff, weil die principiellen Unterlagen falsch sind. Doch ist auch das Erstere keineswegs der Fall. Die schreibenden Musiker nämlich besitzen sehr oft die ganz absonderliche Unsitte, nur das Mangelhafte zu betonen, überhaupt sich nur an dies zu hängen, das Gute aber als selbstverständlich hinzunehmen und darum gänzlich zu verschweigen. Auf diese Weise wird selbst Das, was etwa noch richtig ist, durch die Einseitigkeit der Darstellung in sein Gegentheil verkehrt.

Nur in den Fachzeitungen sind Parteiungen am Orte, jedoch auch hier nur unter gewissen großen Einschränkungen. Jene über alles Maß hinausgehenden gehässigen Angriffe und Verdächtigungen, wie das letzte Decennium uns vielfach Beispiele dafür vorgeführt hat, sind, als aus unlauterer Quelle stammend, ohne Weiteres von der Hand zu weisen, und es wäre sehr zu wünschen, daß die öffentliche Stimme darüber zu immer klarerer Einsicht gelangte. Die Verschiedenheit der Ansichten soll aus der Verschiedenheit der Grundanschauungen entspringen, nicht Resultat persönlicher Gehässigkeit sein, oder gesetzt, daß das Erstere wirklich der Fall, nicht zu der Letzteren hinführen und verleiten. Man weiß aus den Biographien großer Künstler, Mozart's, Beethoven's u. A., daß dieselben fortwährend den Angriffen und geheimen Machinationen von Gegnern ausgesetzt waren, die nur von den Triebfedern des Neides, der Eifersucht, der Befürchtung, solchen Rivalen gegenüber zu unterliegen, geleitet wurden. In dem in Rede stehenden Falle denkt jeder Unbefangene an diese Vorgänge aus früherer Zeit und sieht sich veranlaßt, Vergleichungen anzustellen. So ist auch in den Fachblättern allein der Ort, mehr auf Das, was in Kunstleistungen zu wünschen übrig bleibt, einzugehen, während in den der großen Oeffentlichkeit gewidmeten Blättern eine gewisse humane Rücksichtnahme die erste Forderung des Anstandes ist. Verfährt man anders, so macht man sich nicht allein der gröbsten Rücksichtslosigkeit schuldig; man schadet positiv, und die traurigen Folgen solches Verfahrens werden nicht lange auf sich warten lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Das Programm des sechszehnten Abonnementconcertes im Saale des Gewandhauses am 5. Februar wurde mit der Symphonie in Adur von Mendelssohn eröffnet. Darauf hörten wir den Violoncellisten Hrn. Louis Lubeck aus dem Haag und lernten in demselben einen recht tüchtigen Spieler kennen, der mit edlem, sonorem Tone große Reinheit, schöne, ohne falsche Sentimentalität verzerrte Cantilene und sehr zartes Portament verbindet. Beide Compositionen: erster Satz des Violoncellconcertes von Molique und Recitativ und Adagio von J. H. Lubeck, rechtfertigten, dem geringen inneren Gehalte nach, einmal wieder die Klage wegen unzureichend guter Violoncellliteratur; doch mußten dieselben insofern als geschickt gewählt betrachtet werden, als sie Gelegenheit boten, die guten Eigenschaften des Spielers hervorheben zu können.*) — Unser Urtheil über die Leistungen des Frl. Dannemann fand durch den Vortrag des Recitativs und der Arie aus „Wilhelm Tell" von Rossini aufs Neue seine Bestätigung; nur wollte es uns scheinen, als machte sich dies Mal, bei merkbarer Stimmindisponirtheit, noch auffallenderer Mangel an geistigem Verständnisse und innerer Wärme fühlbar. — Den zweiten Theil bildete die Musik zu den „Ruinen von Athen" von Beethoven für Soli, Chor und Orchester, mit verbindenden Worten von R. Heller. Die Soli wurden von Frl. Dannemann, Hrn. Wallenreiter, großherzogl. weimarischem Hofopernsänger, gesungen, sowie die Declamation von Hrn. Kühns, Mitglied des hiesigen Stadttheaters, ausgeführt. Die Wiedergabe des Werkes müssen wir jedoch als eine nach verschiedenen Richtungen hin höchst unvollkommene bezeichnen, und machte sich namentlich das ungleiche Verhältniß zwischen Chor und Orchester in gar zu auffallender Weise bemerkbar; auch hätte hinsichtlich des ersteren eine größere Präcision nicht unwesentlich zum Gelingen des Ganzen beigetragen.

In der sechsten Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses am 7. Februar hörten wir Hrn. Louis Lubeck in zwei Streichquartetten: von Mozart (Fdur, Nr. 8) und Beethoven (Cdur, Op. 59), und in der Sonate von Mendelssohn für Violoncell und Clavier (Bdur), und sehen uns veranlaßt, dem Spiele des Hrn. Lubeck auch im Zusammenwirken mit den HH. Concert-M. David, Röntgen und Hermann, sowie in der Sonate mit Hrn. Capell-M. Reinecke unsere volle Anerkennung auszusprechen.

*) Wir wollen nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit auf das treffliche Violoncellconcert von R. Volkmann, welches vor einem Jahre erschienen ist, aufmerksam zu machen. So weit wir dasselbe kennen zu lernen Gelegenheit hatten, glauben wir, daß es im Stande ist, einem empfindlichen Mangel abzuhelfen. D. Red.

Wien.

Unsere Hofoper ist in der Hauptsache dem Humbug-Cultus treu geblieben. Von dieser traurigen Regel sind dies Mal außer den längst gangläufigen, daher kaum mehr erwähnenswerthen drei Mozart'schen Opern und etwa dem „Freischütz" blos zwei Vorstellungen auszunehmen, und zwar eine des „Lohengrin" und eine der „Euryanthe". Die Lohengrin-Abende, wenngleich neuestens sehr spärlich gesäet — seit Vierteljahrsfrist gedenke ich eines einzigen —, haben bei uns immer guten Zug. Es wäre hier lediglich gegen Zweierlei Verwahrung einzulegen. Der erste Tadel trifft die vielen, hier verübten sinnwidrigen Partiturstriche. Ich sage: verübt; denn ich stelle künstlerische Vandalismen auf gleiche Stufe mit socialen Vergehen und Verbrechen. Beide verfallen der ahndenden Themis. Auch wäre hier, wie überhaupt bei jeder Vorstellung unseres Hofoperntheaters, gegen die zusehends matteren, ja oft verletzend unreinen Leistungen unseres gründlichst invalidenhaften Opernchores Protest zu erheben. Eine fernere, gleichfalls allgemein gültige Rüge trifft endlich das bei lyrischen Stellen meist allzu scharf in das Zeug gehende Orchester. — Die „Euryanthe" ist nach zweijähriger Rast wieder hervorgeholt worden. Sie hat dies Mal im vollen Sinne zündend gewirkt. Dieser hier bisher noch nicht erlebte Erfolg des Werkes ist ohne Frage jenen Schöpfungen Wagner's zu danken, deren Kommen, Wollen und Vollbringen die Musik zur „Euryanthe" — wenigstens in vielen hauptsächlichen Puncten — ahnend geweissagt. Die Besetzungsweise dieser Oper ist zum größten Theile schon von früherher bekannt. Nur die Vertretung Eglantinens macht heute eine Ausnahme. Diese aber — Frl. Krauß anheimgegeben — steht tief unter ihrem Stoffe. Sanglich giebt die eben genannte Dame nur gepreßte, oder ungeschlacht, oft sogar entschieden unrein herausgeschriene Töne. Schauspielerisch ist ihr Verhalten entweder automatenhaft oder überziert, ja geradehin eklig-fratzenhaft. — Wenn ich in solcher Gesellschaft einer Vorstellung des Verdi'schen „Troubadour" erwähne, so geschieht dies fürwahr blos im Interesse einer Neubesetzung. Azuzena war nämlich das erste Mal zu einer musikalisch-dramatischen Geltung gekommen. Maëstro Verdi mag dafür Frl. Bettelheim vielen Dank wissen. Der Vortrag beider Erzählungen ist entschieden meisterhaft zu nennen. Durchweg musikalisches Singen, plastisch lebendiges und, trotz allen hier unumgänglichen Leidenschaftsdranges, maßvolles Spiel, klares, in jedem Zuge ausdrucksreiches Sprechen gab der ganzen Rolle, besonders aber jenen eben bezeichneten Spitzen etwas Anregendes, Spannendes, Idealistisches. Man hätte dies schwarze Zerrbild krankhafter Poetasterei und widerlicher Musik-

macherei kaum nach dieser Seite hin für auslegungsfähig gehalten. Ueberhaupt gehört Frl. Bettelheim schon jetzt zu den hervorragendsten, weil durchgeprägt ächten Künstlernaturen unserer Opernbühne. Welcher Aufgabe immer gegenübergestellt, zeigt das Wirken dieser Darstellerin allseitiges Verständniß. Es bekundet einen bei solcher Jugend seltenen Tact des Feingefühls, und einen eben so hervorspringenden Reichthum an angeeigneter, zu klarem Wissen durchgedrungener Bildung. Das öffentliche Urtheil steht hier immer einer Intelligenz gegenüber, der Nichts mehr zu lehren und zu rathen erübrigt, es wäre denn das unbeirrte Fortwandeln auf gut geebnetem Wege.

Die Artôt hat ihr Gastspiel am Treumanntheater beendet. Ich wüßte meinem in Nr. 25 des vorigen Bandes dieser Zeitschrift niedergelegten ausführlichen Spruche über die Leistungen des Gastes nichts Nennenswerthes beizufügen. Ihre „Nachtwandlerin", die einzige bisher an dieser Stelle noch nicht besprochene Partie, liegt leider, auf Grund eines gleichzeitig stattgehabten wichtigeren Concertes, als versäumt hinter mir. Kundige rühmen auch dieser Leistung viel Schönes nach, insbesondere einen ganz ausnehmenden Liebreiz des Singens und Mienenspiels. Frl. Artôt hat uns gezeigt, daß und in welch hohem Grade man auch jetzt noch durch noten- und sinngetreues, schulgerechtes, anmuthiges Singen, wie durch charakteristisches Spiel zu wirken vermöge. Alle weiteren Künsteleien und sonst Mode gewordenen, allbekannten musikalisch-mimischen Unarten sind schlechter Luxus. Wolle diese in lebenskräftige Praxis eingeführte Lehre nicht unbenutzt an uns vorübergleiten.

Zum Concertberichte übergehend, sei Ihnen zuerst das — wenigstens formelle — Ausleben unseres schon längst an zopfigen Statuten dahingesiechten sogenannten „Oratorienvereins" zu Gunsten der Tonkünstler-Wittwen und Waisen gemeldet. Diese Gesellschaft hat sich jetzt unter dem Namen „Haydn" reconstruirt. Ein anderer Name für dieselbe Sache, weiter wol Nichts. Der Verein gab als Eröffnungsconcert zwei Tage hinter einander „Die Jahreszeiten". Selbstverständlich bin ich diesem Zuviel an sogenannt guter Musik aus dem Wege gegangen, kann daher nur vom Hörensagen berichten, daß das Werk unter Capell-M. Esser in demselben elenden Locale und mit denselben, von da und dorther zusammengelesenen Kräften ganz flott von der Stelle gegangen sein, und unter den Habitués dieser Concerte sehr reichen Beifall geerntet haben soll.

Zu gleicher Zeit gab es im Theater an der Wien, dem einstigen Asyle der Beethoven'schen Symphonien, des Spohr'schen „Faust" u. s. w., auch einen — wenigstens theilweise so zu nennenden — Oratorien-Abend. Man begann mit einer „Christus im Leiden und im Tode" betitelten Passions-Cantate (Opus posthumum) von Robert Führer, ließ ihr die Sopranarie „Jerusalem" aus „Paulus" folgen, schloß daran Händel's Messias-Hallelujah, schob in die Mitte eine Concert-Polonaise für die Sologeige mit Orchesterbegleitung ein und machte den Schluß mit einem decorativ illustrirten Melodram zu Schiller's „Gang nach dem Eisenhammer" mit obligatem B. A. Weber'schen Musikzopfe. R. Führer hat manches Gute für katholisch-ritualen Usus geschrieben, auch war er einer der begabtesten Organisten und namentlich Improvisatoren Süddeutschlands; seine Passions-Cantate bringt aber in ihrem melodischen Theile Nichts als Haydn-Mozart'sches Phrasenwerk, in der breit ausgeführten Schlußfuge hingegen kaum mehr, denn eine rosalienhafte Verwässerung der nach C moll übertragenen Fis moll-Fuge aus dem ersten Theile des „Wohltemperirten Claviers". Die Paulus-Arie, bekanntlich in B dur stehend, wurde von Frau Marschner-Janda nach G dur transponirt und mit sehr umflorter Stimme, dabei ohne die mindeste Wärme, eine der sonst rühmenswerthen Eigenschaften dieser ihrer Zeit hier wie anderwärts mit Recht hochgeschätzten Sängerin, vorgetragen. Das Händel'sche „Hallelujah" wurde ächt spießbürgerlich abgehaspelt. Das Geigensolo fand — Dank dem guten Tone, der geschulten Technik und dem anmuthigen Vortrage Hrn. Bachrich's — vielen Beifall; das Melodram endlich ging, so farblos gespielt und declamirt und so buntgeschmacklos illustrirt, ganz unbemerkt vorüber.

Die „Singakademie" gab ihr zweites Concert mit mustergültigem Programm: Motette „Fürchte dich nicht" von Seb. Bach, 102. Psalm von J. Gabrieli, achtstimmige Motette „Es ist gewißlich wahr" von H. Schütz, altdeutsches Marienlied von M. Prätorius, Althymne mit Chor in Es dur von Mendelssohn, „Et in terra pax" für 14 Solostimmen und Sopranchor von Antonio Lotti, „Tenebrae factae sunt" von M. Haydn, endlich „Regina coeli" von Antonio Caldara. Es wurde unter des wiedergenesenen Chormeisters Stegmaier Leitung mehr und minder tactfest, doch nur in sehr spärlich gesäeten Momenten geistvoll gewirkt. Unter die wenigen glücklichen Ausnahmen gehört die sinnige Wiedergabe der Mendelssohn'schen Motette durch Frau Ida Flatz. Zu vollständig Mißglücktem zählt das gründlichst zerfahrene Betonen der Lotti'schen Weise. Durch Aufführungen solcher Ungenauigkeit und Hausbackenheit dürfte dieses seit erstem Hervortreten bis einschließlich der vorjährigen Wiedergabe der Seb. Bach'schen Matthäus-Passion so sieghaft und bildungsgeschichtlich bedeutsam thätig gewesene Institut gar bald um seinen Ruhm kommen. Der zu Gunsten der Pflege des ewigjungen Alten von seiner einst so thatkräftigen Hand ausgestreute gute Same dürfte unter derartigen Verhältnissen eben so schnell seines ferneren Gedeihens verlustig gehen.

Kurz vorher gab ebenfalls die „Singakademie" zu Gunsten ihres durch lange Krankheit schwer geprüften, verdienstvollen Chormeisters Stegmaier einen privativen Musikabend mit guter — vorwiegend neuer — Gesangsmusik. Sehr bezeichnend haben bei dieser Gelegenheit ein Paar fein empfundene und sorgfältig harmonisirte Lieder aus Stegmaier's Mappe gewirkt. Hr. Olschbauer brachte dieselben mit treffendem Ausdrucke wiederholt zu Gehör. Außerdem erwies sich auch ein „Vaterunser" für Sopransolo mit Männerchor des hiesigen jungen Componisten Adolf Müller sehr wirksam. Ich betone diesen guten Erfolg eines heimischen Talentes hier nicht ohne Absicht; denn leider ist ihm nur allzu bald ein — abermals leider — sehr verdientes Fiasco in anderer Sphäre gefolgt. Ich gedenke hierauf in meinem die bis jetzt noch nicht geschlossenen, daher nicht spruchreifen Hellmesberger'schen Quartett-Abende umfassenden Berichte zurückzukommen.

Das vierte und letzte philharmonische Concert erster Reihe gab eine Symphonie (D dur) von J. Haydn und die Sommernachtstraum-Musik Mendelssohn's: also wieder Längstbekanntes, ja Abgespieltes zum so- und sovielten Male. Das heißt denn doch den Altconservatismus oder — besser gesagt — das Spießbürgerthum auf die höchste Spitze drängen. Ich spreche hier selbstverständlich nicht vom Gehalte der Tonwerke; hierüber haben Kunstgeschichte und Kunstleben längst Recht gesprochen. Ostgehörtes immer und immer wieder bringen, ist nicht Künstler- sondern Altweibersitte, mag die Art des Dargebotenen auch an Mustergültigkeit ihres Gleichen suchen. Allein auch dies war bei genanntem Anlasse keineswegs der Fall. Die Symphonie wurde schwunglos in theilweise überstürztem, theilweise trägem Zeitmaße abgespielt. Dabei wurde im Detailmalen ein Erkleckliches zu viel gethan. In der Sommernachtstraum-Musik war — auf Grund der oft rasend eilfertigen Tempi — gar Vieles sehr unklar hingestellt. Die Träger des Frauenchores und der weiblichen Alleingesänge thaten ihr Möglichstes, einander im Falschsingen zu überbieten. Daß Manches, wie z. B. das Nocturne und Scherzo, ja selbst mancher Zug der Symphonie, wirkungsgemäß zum Vorschein gekommen, ist bei solchen Kräften selbstverständlich, daher kaum betonenswerth. S.

Freiberg.

Verglichen mit den musikalischen Zuständen der übrigen mir bekannten sächsischen Städte trägt das hiesige Musikleben eine wesentlich abweichende Physiognomie; denn während anderwärts die größeren Concerte Jedem zugänglich zu sein pflegen, finden hier alle wichtigeren musikalischen Productionen im Schooße einer Gesellschaft statt. Es ist dies die Gesellschaft „Phönix", in welcher ich am 12. November v. J. ein Concert anhörte, das Solovorträge von Hrn. Louis Schubert aus Dresden (Violinconcert eigener Composition und Romanze von Bazzini) und Frau Johanna Schubert (Recitativ und Arie aus „Linda di Chamounix") bot. Von Orchestervorträgen kamen Beethoven's Ouverture Op. 124 und Mozart's Es dur-Symphonie zur Aufführung, welche unter Leitung des Hrn. Musik-Dir. Hugershoff im Ganzen recht wacker ausgeführt wurden.

Kurz vorher fand eine Kammermusik-Soirée des Dresdner Quartetts der HH. Seelmann, Ackermann, Meinel und Tietz statt, welche die Quartetten in A dur von Mozart, in B dur von Haydn und in F moll (Op. 95) von Beethoven spielten. Sie ernteten reichen Applaus von dem nicht sehr zahlreichen, aber gewählten Publicum. Die Zwischenpausen füllte Hr. Musik-Dir. Eckhardt durch den Vortrag der Ballade „Herr Oluff" von Löwe und zweier Lieder von Schumann, und war namentlich seine Wiedergabe der Ballade eine recht wirkungsvolle. v.

Glauchau.

Am 23. Januar fand unter Leitung unseres eben so tüchtigen als strebsamen Capell-M. W. Schmidt das zweite Abonnementconcert statt. Die Leistungen des hiesigen Orchesters, welches bei größeren Concerten noch durch auswärtige Kräfte verstärkt wird, sind als vorzügliche bekannt, und auch dies Mal wieder gebührt sämmtlichen Mitwirkenden die vollste Anerkennung für ihr lobliches Streben und ihr

liebevolles Hingeben, das sich sowol bei der Vorführung der A dur-Symphonie von Beethoven, mit welcher der Concertabend eröffnet wurde, als auch der Ouverture zum „Fliegenden Holländer“ von Wagner und der Oberon-Ouverture kundgab. Als Solisten hörten wir den tüchtigen Geiger Hrn. Hartmann, Mitglied des Orchesters, der eine „Fantasia appassionata“ von Vieuxtemps mit Bravour vortrug. Die Begleitung schien etwas zurückzubleiben, was sich auch bei den Gesangspiecen bemerklich machte. Diese wurden von Frl. Emilie Wigand aus Leipzig vorgetragen, und bestanden in der Arie aus „Elias“ von Mendelssohn „Höre Israel“, in Recitativ und Arie aus „Belisar“ von Donizetti und in zwei Liedern von Mendelssohn und Schumann. Die Sängerin war trotz eben vorhergegangener Probe bei günstigster Disposition und vermochte daher ihre prächtigen Stimmmittel sowie ihre gute Schule aufs Glänzendste zu entfalten, weshalb ihr denn auch reicher Beifall und Hervorruf zu Theil wurde, worauf sie das letzte Lied („Sonnenschein“ von Schumann) nochmals sang. 17.

Eisleben.

Der „Verein für classische Musik“ unter der Direction des Organisten und Seminarlehrers Franz Rein wirkte auch in der vorigen Saison seiner Tendenz getreu. Es wurde Orchester- und Kammermusik, abwechselnd mit Solo-Instrumental- und Gesangsvorträgen, letztere auch im Männerchor, von Beethoven, Haydn, Mozart, Schumann, Schubert, Mendelssohn geboten. Eines der interessantesten war jedenfalls das Schlußconcert der Wintersaison im Anfang Mai. Es kamen darin zum Vortrage: die B dur-Symphonie von Rob. Schumann, das Concert in C moll (erster Satz) für Pianoforte von L. van Beethoven, desgleichen das in A moll (erster Satz) von Hummel, beide ausgeführt (der Solopart) von einem talentvollen, bereits tüchtig vorgeschrittenen Schüler des Musik-Dir. Rein, dem Lehrer C. Kuntze. Die Gesangsvorträge hatten theils eine gebildete Dilettantin, Frl. Elise Spielberg, theils die „Liedertafel“ unter Direction des Hrn. Fr. Rein freundlichst übernommen.

Mit Michaelis 1862 beginnt eine neue Aera in der Musikepoche Eislebens. Die beiden Musikvereine: der Klauer'sche und der Verein für classische Musik, welcher letztere sich vor zwei Jahren von ersterem losgetrennt und unter dem bekannten Namen sich selbständig constituirt hatte, verschmolzen sich wiederum auf den Antrag des ersteren zu einem Gesammtverein, welcher von jetzt ab den Namen „Musikverein zu Eisleben“ führt. Die Statuten des neuen Vereins sind von Neuem ausgearbeitet, und zum Dirigenten wurde einstimmig in der Generalversammlung der Organist Fr. Rein gewählt. Es haben bis jetzt drei Concerte, darunter das zweite mit Kammermusik unter Mitwirkung des Violoncellisten Herlitz aus Ballenstedt, eines Schülers von Fr. Grützmacher, stattgefunden. An Orchesterwerken hörten wir: die Ouverture zu „Leonore“ Nr. 2 von Beethoven, die Hafis-Ouverture von L. Ehlert; an Symphonien die in G von Haydn (mit dem Paukenschlage) und die in A moll von Mendelssohn; an Clavierconcerten: Concert in D für drei Claviere von J. Seb. Bach mit Quartettbegleitung, Sonate in D für zwei Claviere von Mozart, „Les contrastes“ für zwei Pianoforte zu acht Händen von Ign. Moscheles. In dem Concerte mit Kammermusik hörten wir das Trio Op. 97 in B von Beethoven (dritter und vierter Satz), vorgetragen von den HH. Rein, Muscat und Herlitz. An Gesangswerken für Männerchor mit Begleitung des Orchesters kamen zum Vortrag: „Festgesang an die Künstler“ von Mendelssohn, „Die Gunst des Augenblicks“ von Markull (eine frisch empfundene, gut concipirte, sehr wirksame Composition, welche allen nach dem Besseren strebenden Männergesangvereinen sehr zu empfehlen ist) und „Nachtgesang im Walde“ mit Begleitung von vier Hörnern von Fr. Schubert.

Außerdem fand noch ein großes Concert zum Besten des Mansfelder Pestalozzivereins und ein Kirchenconcert zum Besten der Lutherstiftung, beide unter Leitung des Musik-Dir. Rein, statt. Die Theilnahme an diesen Concerten war ebenfalls eine sehr große.

m.

Jena.

Gestatten Sie mir, daß ich Ihnen heute über zwei unserer akademischen Concerte referire, welche als die Glanzpuncte der bis jetzt stattgehabten zu bezeichnen sind. Das erste derselben war die von Hans v. Bülow am 16. Januar veranstaltete Soirée für ältere und neuere Claviermusik, in welcher uns eine lange Reihe der bedeutendsten Tonschöpfungen von Mozart, Händel, J. S. Bach, Beethoven, Raff, Chopin, Rubinstein und Liszt vorgeführt wurden, deren Vortrag den höchsten Genuß gewährte. v. Bülow's Spiel bekundet die vollendetste Technik, sein Vortrag ist seelenvoll und durchgeistigt. Wir bekennen, noch keinen Virtuosen gehört zu haben, welcher den Intentionen des Componisten sicherer nachgegangen ist und dieselben in der Ausführung so zu seinem Eigenthume gemacht hat, als v. Bülow. Er objectivirt die gegebenen Compositionen, er geht darin auf, während die meisten Virtuosen dieselben subjectiviren, ihr Ich selbstgefällig hineintragen. Das ist es aber auch, was bewirkt, daß er ein Programm von neun Piécen aufstellen kann, ohne Gefahr zu laufen, daß er seinen Zuhörerkreis ermüde. Er darf getrost das Programm erweitern, denn noch stundenlang werden die Anwesenden den bezaubernden Tönen des Instrumentes lauschen, welches er sich ganz und gar unterwürfig gemacht hat, indem sie ja nicht das Spiel v. Bülow's hören, sondern die vollständige Interpretation von Tondichtungen der auf dem Programme verzeichneten Meister vernehmen. Darum muß v. Bülow, ganz abgesehen von seiner wol kaum übertreffbaren Technik, als der Repräsentant des modernen Clavierspiels betrachtet werden. Und diesen Triumph feiert v. Bülow im Namen der Schule seines Meisters Liszt, welcher es wie Keiner versteht, den musikalischen Richtungen aller Zeiten gerecht zu werden.

Nicht minder bedeutend, wenn auch ganz anderer Art, war das fünfte akademische Concert am 1. Februar. Den ersten Theil eröffnete die Es dur-Symphonie (Op. 95, III.) von Haydn, ihr folgte der erste Satz eines Violinconcertes in ungarischer Weise von Joachim, vorgetragen von Hrn. Winkelhaus aus Erfurt, einem jungen Künstler, welcher seinem großen Lehrer Spohr alle Ehre macht; an dasselbe reihten sich zwei Balladenvorträge der Frau Franziska Ritter geb. Wagner vom großherzoglichen Hoftheater in Schwerin unter der sinnig und zart ausgeführten Pianofortebegleitung des Hrn. Dr. Gille und der für die Todtenfeier der Brüder B. Meklenburg und Esterhazy im Jahre 1785 von Mozart componirte wunderbar schöne Trauermarsch. Den zweiten Theil bildete das dramatische Gedicht „Manfred“ von Byron mit der Musik von Rob. Schumann und der die Intentionen des Dichters und des Componisten vortrefflich vermittelnden verbindenden Dichtung von R. Pohl. Die Soli und Chöre wurden von der „Singakademie“ unter der sehr tüchtigen Unterstützung des Musikcorps unseres Stadtmusikus Hemmann mit großer Präcision ausgeführt; das verbindende Gedicht sprachen Frau Ritter und Hr. Dr. Guyet, ein geschätzter Dilettant. Hatte Frau Ritter schon durch die Balladenvorträge den dichtgedrängten Zuhörerkreis ganz für sich eingenommen, so riß sie denselben jetzt unwiderstehlich mit sich fort, denn sie entzückte bei der Kundgebung des tiefsten Verständnisses durch ihr herrliches, aller Modulationen fähiges Organ, indem sie, was wir besonders betonen zu müssen glauben, auch nicht im Entferntesten die Gefahr fürchten ließ, in jene widerwärtige, vielen ihrer Colleginnen eigene theatralische Effecthascherei zu verfallen. So konnte es nicht fehlen, daß die durch und durch gelungene Aufführung der großartigen Schöpfung R. Schumann's, bei welcher dem Zuhörer beinahe unabweisbar der Gedanke nahe tritt, als habe der unglückliche Tondichter in derselben stellenweise seinen eigenen Seelenzustand abspiegeln wollen, den tiefergreifendsten Eindruck hervorbrachte.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Aus einer Correspondenz in der „Allgemeinen Theaterchronik“ ersehen wir, daß die wiederholt in d. Bl. mit Auszeichnung genannte Sängerin Frl. Adelheid Günther jetzt in Königsberg engagirt ist und dort wie überall, wo wir bisher ihr begegneten, in hohem Grade excellirt.

— Der Tenorist Dr. Gunz ist für Hannover auf zehn weitere Jahre mit einer Gage von 3800 Thalern gewonnen worden.

— Frl. Tietjens singt gegenwärtig am San Carlo-Theater in Neapel, wie berichtet wird, mit glänzendem Erfolge.

— Tichatschek dehnt seine Gastspielreisen nun auch auf außerdeutsche Länder aus. Wie man uns aus Gothenburg in Schweden schreibt, wird er dort demnächst zu einem größeren Gastrollencyklus erwartet. Uebrigens soll die dortige deutsche Oper unter Direction des Hrn. von der Osten nicht nur recht Anständiges leisten, sondern auch ganz gute Geschäfte machen. Besonders rühmt man uns die Primadonna Frl. Bölcker, die Soubrette Frl. Doll und den Bassisten Hrn. Weiß.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das Concertwesen in Frankfurt a. M. scheint von den dortigen traurigen Theaterzuständen angesteckt worden zu sein. Wir

erwähnten schon früher, daß die Localreferenten ach! und weh! über die Unmasse der musikalischen Productionen schrien. Diese sollen aber jetzt meistens auf einer Stufe stehen, wo der Kritiker nur zwischen Schweigen und Grobheit zu wählen hat. Allein das Publicum denkt: je toller, je besser, und wird nicht geiziger mit seinen Beifallsspenden. — Der dortige „Cäcilienverein" führte am 9. Cherubini's große Messe in D moll auf.

— Das interessanteste Concert der diesmaligen Cassseler Saison war wol das vierte Abonnementconcert, in welchem unter Leitung des Hofcapell-M. Reiß die „Préludes" von Liszt, Wagner's Faust-Ouverture, Frauenchöre von J. Brahms u. s. w. zur Aufführung kamen. H. v. Bülow wirkte mit. Schon bei seinem Erscheinen vom Publicum mit Applaus empfangen, spielte er das Beethoven'sche Es dur-Concert und zwei Solopiècen von Liszt.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Am 8. d. Mts. brachte das Leipziger Stadttheater zum ersten Male „Die Findlinge" oder „Ein Tag auf der Veste Coburg", komische Oper in zwei Acten von dem ehemaligen kaiserl. brasilianischen Hofcapell-M. Dr. Adolf Maersch. An eine zweite Aufführung ist wol kaum zu denken. — An demselben Abende gingen in Dresden „Die Dorfsängerinnen" von Fioravanti neueinstudirt in Scene, und Tags vorher die „Antigone" des Sophokles in der Donner'schen Uebertragung mit der Musik von Mendelssohn.

— Außer Frl. Lucca und Frau Harriers-Wippern soll nun auch noch Frl. Artôt am Berliner Opernhause die Partie des Gretchen singen. — Gounod kann von Berlin direct nach London reisen, da die Aufführung seines ins Englische übertragenen „Faust" im Coventgardentheater dort nahe bevorsteht. — Durch die glücklichen Erfolge seines französischen Collegen jedenfalls verlockt, macht nun auch J. Benedict in Deutschland künstlerische Anleihen. Dessen „Rose von Erin" hat soeben Hofcapell-M. Franz Abt den Braunschweigern vorgeführt, und nun lesen wir auf einmal, wie dies schon neulich bei R. Wuerst's Oper „Vineta" von Breslau aus geschah, unter der Rubrik „Eingesandt" zahlreicher politischer Blätter Anpreisungen dieser Novität des „talentvollsten Schülers C. M. v. Weber's". Wer mag wol die Insertionskosten für solche Reclamen tragen?

Auszeichnungen, Beförderungen.

— A. Kömpel ist als Concertmeister für Weimar gewonnen worden; die von uns früher gebrachte Nachricht von einem angeblichen Engagement dieses Künstlers in München, welche wir der „A. A. Ztg." entlehnten, war also mindestens verfrüht. — Frau Ingeborg v. Bronsart hat nun auch den Titel einer königl. hannöverschen Hofpianistin erhalten.

Vermischtes.

— Die Wittwe Reissiger's macht bekannt, daß seit der letzten im Jahre 1859 stattgehabten Aufführung des Oratoriums „David" von C. G. Reissiger der vom Componisten selbst gefertigte und geschriebene Clavierauszug spurlos verschwunden sei. Da nun die Vermuthung nahe liegt, daß der Verstorbene denselben verborgt, der Empfänger aber vergessen habe, ihn an die Hinterlassenen zurückzustellen, so ersucht sie den gegenwärtigen, ihr unbekannten Besitzer um baldige Rückgabe dieser Manuscriptarbeit.

— Gelegentlich eines Festes der Künstler-Liedertafel zu Düsseldorf wurde jüngst eine Illustration zu Beethoven's Pastoralsymphonie in einer Reihe von beweglichen lebenden Bildern dargestellt, in welchen pantomimisch und malerisch die Situationen erschienen, welche der Tondichtung zu Grunde liegen. Die landschaftlichen Decorationen waren von Prof. Oswald Achenbach gemalt, die Maschinerie hatte Otto Windscheid geschaffen und die Leitung des Ganzen Max Heß übernommen. In den Händen so trefflicher Künstler mag eine solche Spielerei immerhin ihren Reiz haben.

— Die Besprechung eines anonym herausgegebenen und „Moderne Vagabunden" betitelten Buches, welches den Humbug in seinen verschiedenen Geschäftszweigen, besonders auch im Kunstleben behandelt, welches sich aber, „bei Licht besehen, auch als Humbug herausstellt", schließt Hermann Marggraff (Nr. 6 seiner „Blätter für literarische Unterhaltung") mit den Worten: „Wenn wir nicht irren, so gehört die Frivolität zu den hervortretenden Charaktereigenschaften unserer Generation, und sie zeigt sich nicht nur in literarischen Fabrikaten dieser Art, sondern selbst in scheinbar sehr ernsten Producten und Aeußerungen, insofern alle unüberdachten summarischen Verdammungsurtheile über Andere, die, ohne daß man weiß, wohin sie führen können, und ohne durchaus gründliche Kenntniß der betreffenden Persönlichkeiten oder des eigentlichen Sachverhaltes ausgesprochen werden; insofern alle blos einseitig negirenden Behauptungen, alle absichtlichen Ignorirungen, Bewitzelungen, Verleumdungen und Beleidigungen, z. B. auf literarischem Gebiete alle Indiscretionen, als schädliche Paradoxen und Assertionen, mit denen man nur Aufsehen erregen will u. s. w., diesem unsere Zeit nur zu sehr beherrschenden Geiste der Frivolität mehr oder weniger ihren Ursprung und ihr Dasein verdanken."

Nekrolog.

† Adolph Kullak.

Am 25. December v. J. verschied in Berlin plötzlich und unerwartet Dr. Adolph Kullak, dessen verdienstliches Wirken auf kunstwissenschaftlichem Gebiete, wovon auch eine Reihe von ihm verfaßter Artikel in d. Bl. Zeugniß giebt, es gewiß mehr als rechtfertigt, wenn wir ihm an dieser Stelle noch einige Worte freundlicher Erinnerung weihen.

Adolph Kullak wurde am 16. Februar 1823 zu Meseritz im Großherzogthume Posen geboren, wo sein Vater als Secretair des Landgerichtes lebte. Nach dem Besuche der dortigen Realschule und des Gymnasiums zum „Grauen Kloster" in Berlin bezog er die Universität daselbst, widmete sich während dreier Jahre philosophischen und philologischen Studien und promovirte in Halle. Seit 1854 war er mit einer Tochter des verstorbenen Professor Philipp verheirathet. Den ersten musikalischen Unterricht empfing er von seinem Vater, später in Berlin vom Musik-Dir. A. Agthe; Compositionslehre studirte er bei Professor A. B. Marx. Von Jugend auf mit einem Brustleiden kämpfend, das sich bei ihm schon im achtzehnten Lebensjahre zeigte, mußte er auf anstrengende technische Studien verzichten und von Kunstreisen wie von jedem öffentlichen Auftreten absehen. Trotzdem aber war er ein vortrefflicher Clavierspieler. Auch zum specifisch tonkünstlerischen Schaffen scheint er sich entweder nicht hingezogen, oder nicht entsprechend befähigt gefühlt zu haben, da er sich vielleicht sagen mochte, daß es ihm für den größeren Compositionsstyl an der nöthigen Productionskraft mangele. In richtiger Erkenntniß seiner Begabung wendete er sich daher schon früh mit großer Vorliebe wissenschaftlichen und Kunststudien zu und arbeitete mit bewundernswerther Energie daran, sich auf diesem Gebiete einen ehrenvollen Namen in der Kunstwelt zu erringen. Und gewiß, er hat nicht umsonst gestrebt; denn während er in seinen veröffentlichten Compositionen nicht über das feinere Salongenre hinauskam, hat er uns namentlich in seinen beiden letzten kunstwissenschaftlichen Arbeiten, „Ueber das Musikalisch-Schöne" und in der „Aesthetik des Clavierspiels", zwei verdienstliche Werke hinterlassen, welche ihm einen rühmlichen Platz in der Kunstgeschichte sichern werden.

Adolph Kullak war ein braver, ehrenwerther Charakter, dem die Arbeit als Würze des Lebens galt, getreue Pflichterfüllung in allen Zweigen des Privatverkehrs Bedürfniß war. Dies bewies er vor Allem auch bei seiner Thätigkeit als Lehrer, in welcher Eigenschaft er seinen Bruder, den königl. preußischen Hofpianisten Dr. Theodor Kullak, an der von diesem gegründeten „Neuen Akademie für Tonkunst" auf das Rühmlichste und Anerkennenswertheste unterstützte. Noch am Tage vor seinem Tode ertheilte er Unterricht, und seine Schüler werden ihm immerdar die dankbarste Erinnerung weihen für die nie ermüdende Sorgfalt, die er ihnen gewidmet.

Literarische Anzeigen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in *Leipzig* sind soeben folgende Werke erschienen:

Jahrbücher
für
Musikalische Wissenschaft,
herausgegeben von
Friedrich Chrysander.

Erster Band. Gr. Octav. Brochirt. Pr. 2 Thlr. 24 Ngr.

Inhalt. Vorwort und Einleitung. 1. Klang. Von *M. Hauptmann.* — 2. Temperatur. Von *M. Hauptmann.* — 3. Joannis Tinctoris terminorum musicae diffinitorium, das erste gedruckte musikal. Wörterbuch, lateinisch und deutsch mit erläuternden Anmerkungen herausgegeben von *Heinrich Bellermann.* — 4. Deutscher Volksgesang im 14. Jahrhundert. — 5. Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. — 6. Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges „God save the King". — 7. Händel's Orgelbegleitung zu „Saul", und die neueste englische Ausgabe dieses Oratoriums. — 8. Beethoven's Verbindung mit Birchall und Stumpff in London.

Das musikalische Lied
in geschichtlicher Entwickelung
übersichtlich und gemeinfasslich dargestellt
von
Dr. K. E. Schneider.

Erste — kantillirende — Periode.

Gr. Octav. brochirt Pr. 2 Thlr.

Der Verfasser beabsichtigt in vorliegendem Werke, wovon gegenwärtig der 1. Theil erscheint, eine Geschichte des Liedes, des uns Allen so vertrauten, so allgemein beliebten Liedes. Wie das Lied aus dem Volksgesange entstanden ist, wie es in der frühesten Zeit ausgesehen und geklungen hat — etwa bis zu den Meistersängern — erzählt er im vorliegenden 1. Theile. Er hat sich bemüht, eben so gründlich als verständlich zu sein. Sein Buch ist jedem gebildeten, musikliebenden Leser zugänglich, und dürfte besonders Denjenigen zu empfehlen sein, welche den Liedergesang selbst praktisch ausüben. — Der 2. Theil, welcher das mehrstimmige (contrapunctische) Lied behandelt, wird noch im Laufe dieses Jahres erscheinen.

Zur Periodisirung der Musikgeschichte.
Ein Vorschlag von
Dr. K. E. Schneider.

Gr. Octav. broch. Pr. 10 Ngr.

Diese kleine Schrift versucht die neue Eintheilung der Musikgeschichte, nach welcher der Verfasser die Entwickelung des „Liedes" zum ersten Male behandelt hat, in ihrer Nothwendigkeitdarzulegen und zu begründen.

Durch alle Buchhandlungen ist zu beziehen:

Die humoristische Liedertafel. Couplets und heitere Lieder von **Theodor Drobisch.** kl. 8. eleg. geh. Preis 10 Ngr.

Leipzig. **Fr. Geissler.**

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen:

Ostermorgen.
Gedicht von Geibel
für achtstimmigen Männerchor mit willk. Begleitung von Blasinstrumenten
von
H. M. Schletterer.
Op. 2.

Partitur und Stimmen 1½ Thlr. Stimmen einzeln 2½ Ngr.

J. Rieter-Biedermann
in *Leipzig & Winterthur.*

Allgemeine Musikalische Zeitung.
Neue Folge, redigirt von **S. Bagge.**

Erscheint seit Neujahr. — Wöchentlich (Mittwochs) eine Nummer von mindestens 1 Bogen Grossquart. — Abonnementspreis 5⅓ Thaler für den Jahrgang, vierteljährlich mit 1⅓ Thaler voraus zu bezahlen. — Zu beziehen durch alle Postämter, Buch- und Musikalienhandlungen. — Probenummern stehen zu Dienst.

Leipzig, 7. Februar 1863.

Breitkopf & Härtel.

Bei **A. Berge** in *Osterode* ist erschienen:

Schulz, F. A., Liederglöckchen. Eine Auswahl von 1-, 2- und 3stimmigen Liedern und Gesängen aus alter und neuer Zeit, nebst einigen vorangesetzten Elementargesangübungen. 2. Heft. 6 Bogen. 2. verm. Aufl. 4 Gr.

Die erste Auflage wurde mit vielem Beifall aufgenommen und wurde rasch vergriffen.

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* erschien soeben:

Chor-Stimmen
zu
„Prometheus"
von
Franz Liszt.

Preis complet 2 Thlr. 10 Ngr.

(Einzeln: Sopran I. II., Alt I. II. à 7½ Ngr., Tenor I. II., Bass I. II. à 10 Ngr.)

Für Clavierspieler!

Durch jede Musik- und Buchhandlung zu beziehen:

(Verlag von C. F. KAHNT in Leipzig.)

Goldnes Melodien-Album
für die Jugend.

Sammlung von 223 der vorzüglichsten Lieder-, Opern- und Tanz- sowie anderen beliebten Melodien für das Pianoforte. Componirt und arrangirt von

Adolf Klauwell.

Band I., II., III., IV. à 1 Thlr. 6 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 20. Februar 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Treutwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 8.
Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrettenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Wilhelmine Schröder-Devrient und ihre Biographen. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Dresden, Plauen, Breslau, Frankfurt a. M.). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Wilhelmine Schröder-Devrient und ihre Biographen.

I. Erinnerungen an Wilhelmine Schröder-Devrient. Von **Claire v. Glümer.** Leipzig, 1862, Verlag von Johann Ambrosius Barth. — II. Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas. Von **Alfred Freiherrn v. Wolzogen.** Leipzig, F. A. Brockhaus, 1863.

Und das holde Wunder blühte weiter,
Blühte auf in Liebe, strahlend hell;
Ihr Gesang ein lieblichster Begleiter,
Und mein Auge ward verklärt und heiter
Von dem Trunk aus rechtem tiefem Quell! —
Nun hab ich gesehen und geglaubt!
Prüfen, Forschen, — das ist überwunden,
Schlangen, die mein Glück nun nicht mehr stören;
Nur Genuß, Mitathmen, Schauen, Hören:
In Gewißheit süß: es ist gefunden!

Theodor Althaus.

Mit diesen Worten feierte vor zwanzig und mehr Jahren ein früh ins Grab gesunkener Dichter die strahlende, hinreißende und begeisternde Erscheinung der großen Frau, die damals schon zwanzig Jahre hindurch Hunderttausende mit ihrer Kunst entzückt und erhoben hatte. Die größte und gewaltigste Sängerin, welche die deutsche Oper je gehabt, die hingebendste, aufopferndste Priesterin, deren sich irgend eine Kunst rühmen kann, hat jenes schmerzliche, aber doch höchste Künstlerglück nicht erfahren, das ihrer französischen Nebenbuhlerin, Felicitas Malibran, zu Theil ward: in der Fülle der Kraft, im Vollbesitze des Ruhmes von der Erde abzuscheiden. Nach langem Schweigen, nach einem vorübergehenden, zu späten Wiederauftreten in der Oeffentlichkeit, nach harten Seelenkämpfen und schweren Körperleiden starb die Schröder-Devrient in einer Zeit, wo schon eine Generation heranwuchs, für die ihre Kunst eine Sage, ihr Ruhm ein bloser Schall war. Aber noch an der Kraft des Zeugnisses, welches Alle, die sie gesehen und gehört, für sie ablegten, mochte auch diese Generation die Kraft ermessen, von der die Künstlerin beseelt und belebt war. Und sowol Diejenigen, welche einst so glücklich gewesen sind, sie auf der Höhe ihrer Kunst zu bewundern, als Alle, die sie nur aus den Ueberlieferungen des älteren Geschlechtes kennen, durften nach dem Tode der Schröder-Devrient wohlverdiente literarische Denkmale und Kundgebungen erwarten.

Wilhelmine Schröder-Devrient hatte die Absicht gehegt, ihre Memoiren zu schreiben. Es müßte ein wunderbares Buch geworden sein, wenn die lebensvolle, energische, in Liebe und Haß stark fühlende Frau, reich wie keine andere an schmerzlichen und freudigen Erinnerungen, die Geschichte ihres Lebens selbst aufgezeichnet hätte! Wir würden eines jener in der deutschen Literatur so seltenen Werke erhalten haben, in denen ein volles und großes Menschendasein sich frei, ursprünglich, mit seinen Irrthümern wie mit seinen Siegen darstellt. Die Krankheit, welcher die Künstlerin erlag, nahm ihr auch die Feder aus der Hand, und von den „Memoiren" sind nur einige Blätter geschrieben worden.

Die „Erinnerungen" Claire v. Glümer's sind aus der Aufgabe hervorgegangen, welche Wilhelmine Schröder-Devrient als ihre letzte betrachtet hatte. „Als sie fühlte, daß sie nicht mehr im Stande sein würde, diese Aufgabe zu erfüllen, hat sie mich damit beauftragt. Aber was ich geben kann, ist keine vollständige Lebensgeschichte der Künstlerin. Gründe, welche der Leser mehrfach angedeutet finden wird, machen es vorläufig unmöglich, eine solche zu veröffentlichen." Mit diesen Worten ihrer Vorrede weist die Verfasserin der Beurtheilung einen anderen Standpunct an, als wenn wir eine vollständige Biographie vor uns hätten. Wir verstehen sehr wohl, aus welchen Gründen eine wirkliche Lebensgeschichte zur Zeit unmöglich ist. Es handelt sich zunächst weniger darum, wie von mancher Seite gemeint wird, irgend Etwas, was die Dahingeschiedene betrifft, zu verschweigen, zu verhüllen. Wilhelmine Schröder-Devrient's Persönlichkeit war dazu eine zu große, zu erhabene; die „Flecken" im Sinne der Welt sind nichtig gegenüber ihren positiven Eigenschaften, und die volle, rücksichtslose Wahrheit kann ihr Bild nur glänzender erscheinen lassen. Aber es leben noch viele Menschen, welche über Indiscretion und Mangel an Edelmuth zetern würden, Falls die Natur ihrer Beziehungen zur Schröder-Devrient, die Art ihres Unrechtes gegen dieselbe, freimüthig zur Sprache käme. Es wäre nicht zu vermeiden, bittere und harte Erinnerungen neben den erhebenden wachzu-

rufen, und in Berücksichtigung alles Dessen hat Claire v. Glümer sich die Abfassung einer Biographie für spätere Zeit vorbehalten, und einstweilen ihre „Erinnerungen" veröffentlicht.

Dieselben geben gewissermaßen die Grundlinien und Grundzüge einer späteren Lebensgeschichte ab. Sie sind aber dabei unendlich wärmer, farbenreicher und individueller, als derartige Grundzüge in der Regel zu sein pflegen. Der persönliche Verkehr der Verfasserin mit der Schröder-Devrient, die liebevolle Freundschaft, in welcher auf die kleinsten Züge und Momente geachtet, die Pietät, mit der die reiche, schriftliche Hinterlassenschaft der Todten benutzt wurde, um so viel als möglich sie selbst sprechen zu lassen, alles Dies giebt diesen „Erinnerungen" ein eigenthümliches, durchaus wohlthuendes Gepräge. Wir erinnern uns bei ihnen so vieler herrlichen Momente aus dem Leben und Wesen der Künstlerin, wir werden an alle edlen und großen Eigenschaften derselben gemahnt und sehen die Beziehungen, welche ihr geistiges Dasein mit dem zahlreicher ausgezeichneter Männer und Frauen verknüpften, lebendig vor uns. Bekannte und unbekannte Thatsachen sind in schlichter, aber gewinnender Weise erzählt, und die bewundernde Freundschaft, welche die Verfasserin der Schröder-Devrient zollt, ist eine verdiente, ist nur ein persönliches Entrichten der Dankesschuld, welche die deutsche Nation der „großen, schönen, guten Frau", wie sie Claire v. Glümer treffend nennt, auch in der Erinnerung abzutragen hat. Als einen ferneren, höchst wesentlichen Vorzug des Buches sehen wir die klare, sorgfältige Schreibart desselben an. Gegenüber der anmaßlich-lüderlichen Weise, in der jetzt die meisten weiblichen Autoren Bände über Bände in die Welt zu schicken pflegen, ist die Haltung dieser „Erinnerungen", trotzdem sie „auf irgend eine Kunstform keinen Anspruch machen", eine sehr rühmenswerthe. Alles in Allem bedauern wir, aus dem durchaus liebenswürdigen Buche keine Mittheilungen machen zu können, und wollen daher dasselbe allen Lesern dieser Blätter bestens empfohlen haben.

Dagegen aber dürfen wir sowol den Lesern, als der Verfasserin Zweierlei nicht verschweigen. So wichtig es für einige Theile des Glümer'schen Buches ist, daß der persönliche Verkehr der Verfasserin mit Wilhelmine Schröder-Devrient in deren letzte Lebensjahre fiel, so hat dies doch andrerseits einen gewissen Einfluß auf den Ton des Buches ausgeübt. Das Leben der Künstlerin war reich an Leiden, an Qualen, an Enttäuschungen, — aber auch reich an Liebe, an Triumphen, an den höchsten Entzückungen des Geistes und des Ruhmes. Davon aber ist in diesen „Erinnerungen" zu wenig und vom Gegentheile zu viel. Der elegische Ton überwiegt, und wenn er schon hier, wo doch immer von einem ganzen Leben die Rede ist, zu viel Nachdruck auf den letzten Theil desselben legt, so würde das Ueberwiegen in einer wirklichen Biographie entschieden unstatthaft sein.

Sollte die Verfasserin, wie wir wünschen und hoffen, in den Fall kommen, zu einer ausgeführteren Lebensgeschichte zu schreiten, so wäre sowol dieser, als ein anderer wichtigerer Punct zu beachten. Claire v. Glümer hat nämlich offenbar die Rücksicht auf gewisse Vorurtheile, auf Pruderie und eine Sitte, die mit der Sittlichkeit Nichts zu schaffen hat, zu weit getrieben, wenn sie die große Künstlerin da entschuldigt, da rechtfertigt, wo sie nur erklären, nur erläutern sollte. Eben so dünkt uns manches Verschweigen überflüssig, denn eine Lectüre für Pensionate können die Erinnerungen an eine gewaltige, im vollen Sonnenbrande des Lebens und der Leidenschaft gereifte Erscheinung doch nicht werden, und Alle, welche die rechte Würdigung für eine Schröder-Devrient besitzen, würden hiervon Nichts mißverstanden haben.

Alles in Allem und trotz dieser Ausstellungen ist das Glümer'sche Buch für die große Todte wie für seine Verfasserin ehrend, im Ganzen von dankenswerther Pietät und edler Wärme, jedenfalls ein wohlthuender Gegensatz zu der zweiten vorläufigen Biographie, welche wir in der Ueberschrift aufgeführt haben.

Hr. Alfred v. Wolzogen, ein bekannter Schriftsteller von absonderlichen Meinungen und außerordentlicher Sicherheit in Bezug auf dieselben, hat schon ein Mal, und zwar im Brockhaus'schen „Unsere Zeit", Jahrbuch zum Conversationslexikon (Bd. 6, S. 81—101), seine Stimme über Wilhelmine Schröder-Devrient vernehmen lassen. Nachträglich durch die Familie der Verstorbenen, durch ihren Schwager Emil Devrient, durch Hrn. Richard Kießling und Professor Kahlert zu Breslau unterstützt, hat er seinem Aufsatze in „Unsere Zeit" beträchtliche Erweiterungen angedeihen und denselben als selbständigen „Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas" erscheinen lassen. — Als Voltaire am Hofe des großen Friedrich verweilte, hatte er eines Tages seinen französischen Freunden die böse Zeitung zu verkündigen, daß der große und liebenswürdige König, dessen Gast er sei, die üble Angewohnheit habe, „mit einer Hand eine hinterlistige Schramme zu versetzen, während er mit der anderen liebkose und streichele". An diese Voltaire'sche Bemerkung werden wir seit einiger Zeit durch gewisse Künstlerbiographien erinnert. Während es früher ein charakteristisches Merkmal der Lebensbeschreiber war, in den furor biographicus zu verfallen und selbst notorische Schwächen und Fehler ihrer Helden und Heldinnen zu preisen, scheint jetzt das Gegentheil einzutreten. Hrn. v. Wolzogen's „Wilhelmine Schröder-Devrient" ist eines von jenen Büchern, deren glänzende, anerkennende Einleitungs- und Ausgangsworte nur geschrieben scheinen, um in der Mitte Alles, was man gegen den gefeierten Namen Bitteres und Herbes auf der Seele hat, mit guter Manier an den Mann zu bringen. Bevor wir dies ins Einzelne verfolgen, haben wir zunächst das eigenthümliche Verhältniß des Wolzogen'schen Buches zu den Glümer'schen „Erinnerungen" zu beachten. Hr. v. Wolzogen nennt Eingangs seiner Schrift die benutzten Quellen. Er bemerkt über das Buch Claire v. Glümer's wörtlich: „Wenn wir daher auch nicht anstehen werden, mancherlei aus dieser Quelle zu schöpfen, ohne große Vorsicht dürfen wir sie nicht brauchen; denn das Meiste dieser an sich recht lesbaren und interessanten Mittheilungen hält vor der kritischen Forschung nicht Stich, und trägt überdies hier und da eine Färbung an sich, welche der bewundernden Freundschaft gern verziehen wird, dem strengen Sinne des Historikers aber kein Genüge leistet."

Trotz dieses strengen und unmotivirten Urtheils über die „Erinnerungen" hat Hr. v. Wolzogen keineswegs verschmäht, nicht „mancherlei", sondern das „Meiste" aus der verdächtigten Quelle zu schöpfen. Der biographische Theil seines Buches ist, abgesehen von einigen Stellen, die den Memoiren von Fr. Tietz, Eduard Genast und Fanny Lewald entnommen sind, ganz einfach eine theils wörtliche, theils freie Benutzung der Glümer'schen „Erinnerungen". Wir wollen Hrn. v. Wolzogen das Recht hierzu zunächst und juristisch nicht bestreiten; aber es ist wider jede literarische Wohlanständigkeit, wider jede Billigkeit, eine Quelle, der man so viel verdankt, dennoch zu lästern. Hr. v. Wolzogen hat nicht nur viele „an sich schätzenswerthe und lesbare Mittheilungen" wörtlich

aufgenommen, sondern auch guten Gebrauch von allen den Papieren und Briefen gemacht, die im Glümer'schen Buche zum ersten Male abgedruckt sind. Seine „Widerlegungen" und kritischen Forschungen „im Sinne des strengen Historikers" beschränken sich größtentheils auf Widersprüche, und nur in einigen Fällen vermag er wirklich den Nachweis zu führen, daß entweder Wilhelmine Schröder-Devrient selbst, oder Claire v. Glümer sich geirrt. Wie er verfährt, zeige nur ein Beispiel. Die Schröder-Devrient versichert, als Kind von dem bekannten Balletmeister Horschelt mißhandelt worden zu sein. Hr. v. Wolzogen versichert, auf Grund von Familiennachrichten, daß dies nicht wahr sei. Nun weiß man aber, daß ein Kind sehr oft als Mißhandlung empfindet, was seinen Umgebungen als solche nicht erscheint, und wir werden in diesem Falle der Schröder-Devrient selbst schon viel eher glauben müssen, als ihrer Familie. Weiterhin möchte Hr. v. Wolzogen die allseitig gerügte Immoralität des Horschelt'schen Kinderballets auch noch als „Uebertreibung" ansehen. Es geht durch sein ganzes Buch dieser seltsame Zug des fortwährenden Widersprechens, — besonders wenn es gilt, etwas durchaus Verwerfliches zu vertreten.

Während Hr. v. Wolzogen im biographischen Theile seines Werkes offenbar überall die Glümer'schen „Erinnerungen" benutzt, hat er demselben einen zweiten selbständigen kritischen Theil hinzugefügt. Hier fällt er theils eigene Urtheile, theils erinnert er an diejenigen früherer Kritiker. Die Gerechtigkeit erfordert es zu sagen, daß er dem wärmsten, begeistertsten Gesammturtheile über Wilhelmine Schröder-Devrient, demjenigen, welches Ludwig Rellstab einst in diesen Blättern veröffentlichte*), einige Male Platz eingeräumt hat. Hauptsächlich aber hält er für nöthig, die Kritiker des Auslandes, die „feinen Köpfe von der Seine und der Themse", wie er sie bezeichnet, zu berücksichtigen. Er meint, daß dieselben „natürlich mit ganz anderem kritischen Maßstabe messen können, als unsere gewöhnlichen deutschen Localreferenten." Der eigentliche Grund seiner Werthschätzung aber ist der, daß die Kritiker des Auslandes, vor Allem Englands, mit den stärksten und einseitigsten Ausfällen gegen die große deutsche Künstlerin bei der Hand gewesen sind. Denn Hr. v. Wolzogen berücksichtigt wesentlich nur die Aussprüche und läßt nur die als „treffend" und „verständig" gelten, welche auf Schmähungen der Schröder-Devrient hinauslaufen. Hr. v. Wolzogen kann im Allgemeinen kein Verehrer von Hector Berlioz sein, aber wenn dieser bitter einseitig über die Schröder-Devrient urtheilt, dann wird er für Hrn. v. Wolzogen competent. Vor allen Dingen scheint der Kritiker des Londoner „Athenäum", Mr. Henry Chorley, für den trefflichen Biographen Autorität zu sein. Auf diesen beruft und bezieht er sich ununterbrochen, dessen Sentenzen sind gleichsam inappellabel, dessen Urtheile die gewichtigsten.

Hr. v. Wolzogen hat einigermaßen gefühlt, daß ihm hier die allgemeine Zustimmung fehlen wird. Er streitet deshalb den deutschen Beurtheilern von vornherein jede Berechtigung ab, behandelt sie verächtlich als „Localreferenten". Glaubt Hr. v. Wolzogen im Ernst oder will er uns glauben machen, daß Niemand in Deutschland, Niemand in Berlin, Wien oder Leipzig in den Fall gekommen sei, etwas „zu hören" und „Vergleiche anzustellen"? Will er uns erzählen, daß wir in unserem „Patriotismus" nur deshalb fest sind, weil wir nie Gelegenheit gehabt, Leistungen ausgezeichneter Ausländer zu hören? Bis jetzt haben dieselben noch selten verschmäht, auch in Deutschland ihre Gold- und Ruhmesernte einzuheimsen, bis jetzt war immer reichster Anlaß zu Vergleichen geboten, und Hr. v. Wolzogen ist durchaus nicht der einzige deutsche Kritiker, der Paris und London besucht hat. Es klingt recht pomphaft, wenn er (S. 99) sagt: „Die Kunst ist durchaus kosmopolititischer Natur, und was wirkliche Kunst ist, muß in London und Paris, Rom und Petersburg den Einsichtigen ganz eben so gut gefallen, als in Wien und Berlin. Was diese Probe aber nicht aushält, mag von Provinz- und Coterie-beifall leben, die Beachtung des ernsten Mannes verdient es nicht." Aber so stattlich es klingen mag, so verkehrt ist es; denn nationale Vorurtheile wirken bekanntlich bei Betrachtung auch der kosmopolitischen Kunst mit, und alle ächte Kunst hat neben ihren kosmopolitischen auch nationale Elemente. Was aber die Beurtheilung anlangt, so wäre es verwunderlich, wenn Hr. v. Wolzogen noch nicht die Erfahrung gemacht haben sollte, daß ein französischer Kunstkritiker, welcher der feinste Kenner des Horace Vernet und seiner Verdienste ist, Unsinn über Cornelius spricht, oder umgekehrt ein deutscher Kenner des Cornelius höchst mangelhafte Urtheile über Horace Vernet abgiebt. Die Malerei ist aber mindestens eben so kosmopolitisch, als die Musik und die darstellende Kunst.

Im Ernste sollte man auf Hrn. v. Wolzogen's derartige Auslassungen gar nicht eingehen, denn dieselben haben jeder Zeit nur Gültigkeit, so lange sie seine Anschauungen unterstützen. Wenn es gilt, die geliebten, über Alles hochgehaltenen Italiener zu vertheidigen, dann ist die Kunst durchaus nicht mehr kosmopolitisch, dann ruft Hr. v. Wolzogen (S. 151): „Selbst große italienische Sänger sind die Weber'schen, Spohr'schen, Marschner'schen Opern, „Fidelio" ꝛc. zu singen außer Stande, als „urdeutsche Werke" und „weil diese Opern in einer Gefühlswelt wurzeln, die der italienischen durchaus fremd, ja oft geradezu entgegengesetzt ist. — Wenn aber ein französischer Kritiker des „Journal des Débats" verständig sagt: „Man muß den Styl der Madame Devrient mit dem der italienischen Sängerinnen nicht vergleichen, zwei verschiedene Gattungen können zu gleich befriedigenden Resultaten führen", so muß dies Hr. v. Wolzogen als „grundfalsch", ja weiterhin als einen „Wahnsinn", der „gleich den Wagner'schen Monstruositäten" Alle ergriffen hat, bezeichnen.

Hr. v. Wolzogen unterläßt es, selbst die letzte Consequenz aus seinen Behauptungen zu ziehen. Im Ganzen aber scheint seine Meinung die, daß nur die italienische Oper berechtigt, die deutsche eine Geschmacksverirrung sei. — Mindestens ist dies bezüglich des Beethoven'schen „Fidelio" der Fall. Zum höchsten Ruhme der Schröder-Devrient war es jeder Zeit gerechnet worden, daß sie dem Verständnisse dieses Meisterwerkes Bahn gebrochen hat. Auch Hr. v. Wolzogen gesteht (S. 55) zu: „Sie hat es erreicht, daß er endlich im Triumphe durch die Welt flog, zahllose Augen netzte, zahllose Herzen auf ewig sich gewann." Wer aber etwa meinen sollte, daß Hr. v. Wolzogen dies als ein Verdienst gelten lasse, der erfährt vielmehr, daß die Künstlerin damit eine Geschmacksverwirrung angerichtet! Denn vor ihr wurde über „Fidelio" „der Stab gebrochen". „Die unleugbaren Schwächen der Musik wurden unverhohlen getadelt, wie dies die gediegenen und unparteiischen Kunstrichter des Auslandes, ein Paul Scudo und Henry Chorley, noch heute mit vollem Rechte thun." Mit vollem Rechte!

*) „Neue Zeitschrift für Musik", Jahrgang 1884.

Der gediegene Mr. Henry Chorley muß denn auch (S. 108) das vernichtende Endurtheil über die Schröder-Devrient wie folgt sprechen: „In Wahrheit, eine Sängerin ist die Dame nie gewesen, obschon sie eine solche zu werden versprach. Wäre sie in einer besseren Schule gebildet, sie hätte an der Seite der Madame Sontag fortsingen, den Namen einer großen dramatischen Sängerin hinterlassen können, statt daß sie jetzt mit dem Ruhme fürlieb nehmen muß, eine bedeutende Schauspielerin gewesen zu sein, die in einigen deutschen Opern aufgetreten ist." Und um derartige arrogante Elendigkeiten der deutschen Nation mit beflissenem Eifer auftischen zu können, schreibt Hr. v. Wolzogen ein ganzes Buch und bietet dasselbe als eine gerechte und unparteiische Würdigung einem Publicum an, in dem noch Hunderttausende leben, welche durch die herrliche Künstlerin die reinsten und höchsten Entzückungen erfahren haben.

Feindselig ist der Grundcharakter seines ganzen Werkes. Wenn er S. 149 zugestehen muß, daß „das Erscheinen der Schröder-Devrient in Paris ein wahrhaft epochemachendes war", so hilft er sich, um sie nur wieder auf den Provinz- und Coteriebeifall herabzuschrauben, S. 158 damit, zu erklären, dies sei „nur für kurze Zeit" der Fall gewesen. Alle Welt hat gegen die Schröder-Devrient Recht. Wenn diese sich von der unwürdigen englischen Sitte, Künstler in Gesellschaften als bezahlte Parias zu behandeln, gedrückt fühlt, und ihr überhaupt das englische gesellige Leben nicht behagt, so erfahren wir (S. 208), daß es „nur gröbere Naturen sind, welche die Raffinerien des englischen Luxus als Fesseln verwünschen". Wenn von dem königlich sächsischen Capell-M. Morlacchi als einem intriguanten Manne die Rede ist, so ist dies nach Hrn. v. Wolzogen (S. 330) „schlechterdings aus der Luft gegriffen. Morlacchi war eine durchaus respectable, ja selbst eine edle und liebenswürdige Persönlichkeit." Hoffentlich bringt Hr. Max Maria v. Weber in Dresden in der demnächst erscheinenden Biographie seines Vaters die actenmäßigen Belege bei, was es mit dieser „edlen Liebenswürdigkeit" auf sich hatte!

In der Manie seines Widersprechens muß Hr. v. Wolzogen zu Zeiten geradezu nicht wissen, was er schreibt. Wenn die unverantwortliche Handlungsweise, deren der zweite Gatte der Schröder-Devrient, Hr. v. Döring, ihr gegenüber sich schuldig machte, zur Sprache kommt, so meint Hr. v. Wolzogen (S. 318): man solle dies nicht hart beurtheilen, denn „es würde vielleicht in Hrn. v. Döring's Macht gestanden haben, sich noch viel ungroßmüthiger zu benehmen"!!! ——

Wir lassen auf sich beruhen, daß Hr. v. Wolzogen sich verpflichtet fühlt, die „Schattenseiten" des Lebens der Schröder-Devrient so viel als möglich hervorzuheben. Daß „die fernen Nachkommen über den sittlichen Charakter der außerordentlichen Frau ein noch schärferes Gericht zu halten geneigt sein mögen", hoffen wir nicht und bezweifeln es sehr. Im Gegentheil pflegt eine unbefangene, gerechte Würdigung, eine Einsicht in das Wesen gewisser Naturen, gewöhnlich an die Stelle von sittlichen Schaffoten zu treten.

Uebrigens bedarf es im Ganzen keiner Vertheidigung der hohen Frau gegen ihren Biographen. Hrn. v. Wolzogen's Schlußworte lauten: „Es ist niemals eine Künstlerin gewesen, die so wie sie den ganzen Menschen an die Ausübung ihrer Kunst gesetzt und darum Wirkungen erzielt hat, die sich dem Gewaltigsten, was auf dem Gebiete des Operndramas überhaupt jemals geleistet worden ist, völlig ebenbürtig zur Seite stellen ließen, und deren Andenken lebendig bleiben wird, so lange noch ein Zeuge davon auf der Erde ist."

Mit diesen Worten ist Alles erledigt. Sind sie eine Wahrheit (und daß sie eine Wahrheit sind, hat selbst Hr. v. Wolzogen gefühlt), so können die Invectiven, die harten, schnöden Verurtheilungen gediegener ausländischer Kritiker und ihres deutschen Verfechters keine Wahrheit sein. Man setzt nicht den ganzen Menschen an Ausübung seiner Kunst, um dann „nie zu erreichen, was man gewollt hat". Und während wir weit entfernt sind, den Ausfällen des Wolzogen'schen Buches eine übertriebene Wichtigkeit beizulegen, verdient doch die Thatsache im Gedächtniß behalten zu werden, daß dieses Buch entweder sein Schlußwort, oder das Schlußwort das voraufgegangene Buch Lügen straft. **

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Das achte Concert des Musikvereins „Euterpe" fand Dienstag den 3. Februar statt, und brachte ein eben so reichhaltiges als interessantes Programm. An Orchesterwerken wurden vorgeführt im ersten Theile: Ouverture zu „Benvenuto Cellini" von Berlioz; im zweiten: zweiter und dritter Satz aus „Harold en Italie", Symphonie mit obligater Viola von H. Berlioz (die Partie des englischen Horn von dem großherzogl. Kammermusikus Hrn. Abbas aus Weimar, die der Viola von Hrn. Haubold aus Leipzig vorgetragen), und zum Schluß die dritte Leonoren-Ouverture von Beethoven. Die gesammten Orchesterleistungen zeichneten sich auch an diesem Abende durch Genauigkeit und Präcision in den Einsätzen, durch scharfes Markiren der Nuancirungen und verständiges Eingehen in die gewaltigen, großartigen Tonschöpfungen aus. — Der akademische Gesangverein „Arion" unter Leitung des Hrn. Richard Müller brachte im ersten Theile: Hymne für acht Männerstimmen mit Orchester von Franz Schubert („Herr unser Gott, erhöre unser Flehen"); im zweiten Theile die Männerchöre: „Ein geistlich Abendlied" von M. Seifriz, ein vom Componisten tief empfundenes, den Anforderungen der Neuzeit Rechnung tragendes und über das Niveau der jetzt in der Männergesangsliteratur zur Mode gewordenen Allgewöhnlichkeit sich erhebendes Opus, „Aus der Jugendzeit" von M. Hauptmann, ein eben so sinniges als ansprechendes Chorlied, und das großartige, zur Begeisterung hinreißende „Vereinslied" („Frisch auf, zu neuem Leben") von Franz Liszt zu Gehör. Sämmtliche Chöre gingen vorzüglich und wurden lebhaft applaudirt. — Als Solisten ließen sich an demselben Abende hören Hr. Emil Lund, königl. schwedischer Kammermusikus, als Oboe-Virtuos und die schon mehrfach erwähnte Sängerin Frl. Jenny Busk aus Baltimore. Hr. Lund trug ein (soeben bei Gustav Heinze in Leipzig erschienenes, schon in den Artikeln über Sondershausen im vorigen Jahrgange d. Bl. erwähntes) Concert für die Oboe von E. Stein vor, und erntete damit den wohlverdientesten, lebhaftesten Beifall. Es dürfte wol nicht zu viel gesagt sein, wenn wir behaupten, Hr. Lund gehöre zu den bedeutendsten Vertretern seines Instrumentes. Sein Auftreten gewann um so mehr Interesse, als die gewählte neue Composition von Stein ein Werk von mehr als gewöhnlichem Werthe ist. Der Componist hat in gelungener Weise die virtuose Seite mit der musikalisch-geistigen zu vereinigen verstanden,

und dabei sein Werk nicht, wie dies gewöhnlich der Fall ist, unnütz in die Länge gezogen. Von Wichtigkeit bei dem Stein'schen Concerte ist die Orchesterbegleitung; auch sie erhebt sich über die Allgewöhnlichkeit, und kann manchem Virtuosen-Componisten zur Beachtung empfohlen werden. — Ueber Frl. Jenny Busk können wir die in d. Bl. früher niedergelegten günstigen Urtheile wiederholen. Ihre liebliche, gut geschulte Stimme und ihr eingehender, deutlicher Vortrag ließen ihr an diesem Abende einen wahren Triumph feiern. Im ersten Theile sang dieselbe „Arie" („Mein gläubiges Herze") mit Begleitung des Pianoforte und obligatem Violoncell (Hr. Grabau) von Seb. Bach, die uns weniger ansprechen wollte, wie denn überhaupt Frl. Busk mehr Sympathien für die moderne Seite des Gesanges zu haben scheint; im zweiten: „Lieder am Pianoforte" — „Der Mond" von Mendelssohn, „An den Sonnenschein" von Schumann und ein schottisches Nationallied —, durch deren Vortrag das Publicum zu stürmischem Applaus und Hervorruf sich veranlaßt fühlte, so daß Frl. Busk genöthigt war, noch eine Zugabe („Frühlingsnacht" von Schumann) zu spenden. β.

Am 9. Februar hatte der Universitäts-Gesangverein der Pauliner sein jährliches Concert veranstaltet. Das Programm war ein interessantes, sehr sinnig zusammengestelltes. Eben so waren die Chorgesangsleistungen vortrefflich. Das ganze Concert hinterließ einen sehr günstigen Eindruck. Das Programm war in drei Theile getheilt, der erste der Erinnerung an Uhland gewidmet, der zweite Franz Schubert geweiht, der dritte Theil endlich trug auch dem heiteren Genre Rechnung. Eröffnet wurde das Concert mit der Ouverture zu „Iphigenie", und Frl. Dannemann sang hierauf „Höre, Israel" aus „Elias". Nun folgten die Uhland'schen Gedichte, „Die Capelle" von Kreutzer, „Winterlied" von Gade und „Die Rache" von Rubinstein, zum Beschluß „Das Glück von Edenhall" von Schumann, auf dem Programme irrthümlich als zum ersten Male vorgeführt bezeichnet, während das Werk bereits vor einigen Jahren bei uns zur Aufführung gekommen ist. Der zweite Theil enthielt nur Schubert'sche Werke: „Nachtgesang im Walde", die Lieder „Sei mir gegrüßt" und „Gretchen am Spinnrade", gesungen von Frl. Dannemann, „Widerspruch" für Männerchor und Clavierbegleitung, endlich Doppelchor der „Mauren und Ritter" aus der Oper „Fierrabras" (Manuscript), die letztgenannten beiden Werke zum ersten Male. Der dritte Theil wurde durch Variationen über Themen aus der „Regimentstochter" von Servais, vorgetragen von Hrn. L. Lubeck, eröffnet. Dann folgten „Die Studenten" von Eichendorff und Herbeck, „Aus der Jugendzeit" von Hauptmann, „Herr Durst" von H. v. Fallersleben und H. Dorn, endlich der bekannte Chor aus der Oper „Die beiden Geizigen" von Grétry. Die meisten Vorträge erfreuten sich lebhaften Beifalles. Ueber die Leistungen der beiden Solisten, des Frl. Dannemann und des Hrn. Lubeck, wurde in den letzten Wochen wiederholt berichtet, so daß wir hier Nichts hinzuzufügen, das bereits Bemerkte nur zu bestätigen haben. Die Soli im Schumann'schen Werke waren durch Dilettanten besetzt.

Am 14. Februar gab Hr. Emil Lund im Vereine mit seiner Gattin, Frau Linda Röske-Lund, zum Abschied von Leipzig noch eine Soirée im Saale des Conservatoriums. Das Programm war ein ziemlich interessantes. Hr. Lund trug zu Anfang im Vereine mit den HH. Bolland, Oeser und Pester ein Mozart'sches Quartett für Oboe und Streichinstrumente, und zum Schlusse, unterstützt durch die HH. Diethe und Weißenborn, das Trio von Beethoven für zwei Oboen und Fagott vor. Außerdem kamen noch die neulich schon zu Gehör gebrachten Romanzen für Oboe und Pianoforte durch den Concertgeber und Capell-M. Reinecke zum Vortrage. Frau Lund sang die große Arie aus dem „Freischütz" und schwedische Lieder („Schornsteinfeger", „Schwedisches Volks- und Tanzlied") von Lindblad. Unterstützt wurde die Soirée außerdem noch durch Musik-Dir. Blaßmann, der im Vereine mit Capell-M. Reinecke die Variationen über den Marsch aus „Preciosa" von Moscheles und Mendelssohn vortrug. Hr. Lund bewährte seine Meisterschaft aufs Neue. Auch Frau Lund sprach dies Mal mehr an, als bei ihrem ersten Auftreten im Gewandhause. Des Deutschen anfangs noch wenig mächtig, hat ihre Aussprache seit ihrem Aufenthalte in Leipzig bereits wesentlich gewonnen. So steht zu erwarten, daß sie bei längerem Aufenthalte in Deutschland überhaupt der deutschen Empfindungs- und Auffassungsweise noch näher treten wird. Ihr Talent für Liedervorträge bewährte sie auch dies Mal.

Am 27. Januar feierte der Gesangverein „Ossian" im Saale des Hôtel de Pologne sein jährliches Stiftungsfest. Musik-Dir. Riedel, der den Verein seit einigen Jahren leitete, hat die Direction niedergelegt; an seine Stelle ist Hr. Dr. Härtel, ein hiesiger Lehrer, auch als Componist bekannt, getreten. Der Verein hat mehrfach einen Wechsel seiner Mitglieder erfahren, und die diesmalige Leistung darf daher auf eine nachsichtige Beurtheilung Anspruch machen. Außer der Mozart'schen Hymne „Gottheit über Alle mächtig" kamen Gesänge von Mendelssohn, Franz, Zöllner und Härtel zum Vortrage. Daß der Dirigent sofort mit eigenen Compositionen hervortrat, muß als verfrüht bezeichnet werden. Unter den Sololeistungen zeichnete sich der Vortrag des Weber'schen Concertstückes durch Hrn. Eugen Gayrhos aus Stuttgart vortheilhaft aus.

Dresden.

Am 22. Januar fand die erste der drei angekündigten Soiréen für Kammermusik, gegeben von dem Hrn. Concert-M. Lauterbach und den HH. Kammermusikern Hüllweck, Göring und Grützmacher, im Saale des Hôtel de Saxe statt. Ein eben so zahlreiches als gewähltes Auditorium nahm die Vorträge der HH. Concertgeber mit enthusiastischem Beifall entgegen. Hr. Lauterbach ist ein Geiger, welcher durch seltene Vorzüge in Betreff der Ausbildung der Technik berechtigt ist, einen ganz bedeutenden Rang unter den Geigern unserer Zeit einzunehmen. Bei vortrefflichem Bogenstrich und ausgezeichneter Ausbildung der linken Hand ist es vornehmlich der wundervolle, weiche und doch kräftige Ton, welcher Hrn. Lauterbach in jeder Lage und auf jeder Saite zu Gebote steht, der unsere vollste Bewunderung erregt. Bei sehr vielen Geigern vernimmt man in den hohen Lagen auf der Quinte stets eine Abnahme des Tonvolumens; bei Hrn. Lauterbach hingegen ist dies nicht der Fall, sondern wir finden hier die vollste Harmonie in der Tongestaltung. Die zweite Hauptsäule des Quartetts, das Violoncell, ist durch Hrn. Grützmacher vertreten. Die Leistungen dieses Künstlers auf seinem Instrumente sind längst zur Genüge als ausgezeichnet anerkannt worden, und scheint das Streichquartett gerade das Musikgenre zu sein, in welchem diesem Künstler Gelegenheit geboten wird, sein durch und durch musikalisches Wesen und seine geistig hervorragende Auffassung aufs Beste entfalten zu können. Die beiden Anderen, die HH. Hüllweck und Göring, bewähren sich, gleich den Vorgenannten, als ausgezeichnete Interpreten ihres Parts, so daß wir eine seltene Harmonie in dem Ensemblespiele der Concertgeber zu constatiren vermögen. Auch das Programm der ersten Soirée, welches aus dem Quartett in D moll Nr. 58 von Haydn, Quartett Nr. 3 von Cherubini und Quartett in F dur Op. 59 von Beethoven bestand, darf als recht anziehend bezeichnet werden.

Am 3. Februar beschloß die königl. Capelle im Saale des Hôtel de Saxe mit dem sechsten Concerte den Cyklus der diesmaligen Abonnementconcerte. Das Programm brachte ein weniger hervorragendes Werk des verstorbenen Meisters Reissiger: Ouverture zum Trauerspiele „Nero", Gade's Symphonie Nr. 3 in A moll, welche eben so wenig anzusprechen vermochte, da nur der dritte Satz „Allegretto assai moderato" durch Prägnanz der Motive sich auszeichnet, die anderen hingegen, besonders aber der erste Satz, zu viel Verschwommenes in sich tragen. Erfrischend wirkten Cherubini's Ouverture zu „Lodoiska" und Beethoven's Eroica in trefflicher Ausführung. — Werfen wir noch einen Rückblick auf die stattgehabten Abonnementconcerte, so ergiebt sich, daß die Direction bemüht war, das gute Alte mit dem guten Neuen auf ihren Programmen zu verbinden und Beides in größtentheils vorzüglicher Ausführung dem stets zahlreich versammelten und andächtig lauschenden Auditorium vorzuführen. Wenn wir schließlich unser Bedauern darüber aussprechen, daß die Zahl der Concerte leider nur eine zu kleine war, so glauben wir damit im Sinne sämmtlicher Musikfreunde der Residenz gehandelt zu haben.

Am 5. gab die Pianistin Frl. Lina Dittmarsch unter Mitwirkung der Frau Krebs-Michalesi, des Hrn. Emil Devrient, des Hrn. Concert-M. Lauterbach und der HH. Kammermusiker Meinel, Göring, Grützmacher, Hiebendahl, Hübler und Keil im Saale des Hôtel de Saxe eine „Soirée musicale", welche sehr zahlreich besucht war. Die Concertgeberin, eine noch sehr junge Dame, zeigte ein schönes Talent für ihr Instrument. Die Technik ist bis zu einem respectablen Grade ausgebildet, der Anschlag weich und von Elasticität, der Ton klangreich und einschmeichelnd. Bei fortgesetztem Fleiße steht der jungen Dame eine schöne Zukunft offen. Etwas mehr Ruhe bei Ausführung der Passagen und größere Plastik im Vortrage dürften noch zu erringen sein. Die gediegenen Leistungen der Mitwirkenden sind zur Genüge bekannt, und bewährten sich selbige hier wiederum. Das Programm brachte: Septett von Hummel, Lieder von Franz Schubert („Forelle" und „Die Post"), zwei Lieder mit obligatem Violoncell von Grützmacher, Sonate in Es dur (Op. 12) von Beethoven, Walzer Op. 42 von Chopin und Saltarello von Wallace. Sämmtliche Nummern erhielten reichen Beifall.

Die Operette „Der räthselhafte Gast“ von Räder, Musik von Fischer, hat bei ihrer Wiederholung ebenfalls recht angesprochen. Der Text ist einem Lebrun'schen Lustspiele nachgebildet und enthält eine Menge witziger Pointen und Bonmots. Die Musik ist vor allen Dingen gemüthvoll und charakteristisch, und zeugt von der großen Routine des verstorbenen Componisten in Behandlung der Instrumente und der Singstimme. Räder mit seiner unwiderstehlichen Komik ist der Träger des Stückes; neben ihm wirken mit Erfolg namentlich Frl. Weber, ferner die HH. Degele, Eichberger, Weiß, Rudolph und Frau Kriete.

Capell-M. Rietz ist endlich so weit hergestellt, um Spaziergänge im Freien machen zu können. — Frau Sophie Förster ist zu Gastspielen nach Hamburg abgereist. — Die Aufführung von Jean Vogt's Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus“ durch die Dresdner „Singakademie“ steht bevor. Der Componist erhielt für Ueberreichung eines Exemplars dieses Werkes vom Könige von Preußen die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. — Das Hoftheater studirt jetzt die neue Oper von Rubinstein „Feramors“ („Lalla Rookh“) ein.

L. S.

Plauen.

Im dritten Wintercoucerte der „Erholung“ hörten wir R. Schumann's „Pilgerfahrt der Rose“. Die Schwierigkeiten dieses Werkes, welche hauptsächlich der orchestralen Seite zugetheilt sind, ließen uns zuvor doch etwas bedenklich der Aufführung entgegensehen, da unser Stadtorchester gegenwärtig nicht gerade auf starken Füßen steht. Wir haben in demselben zu wenig gute Geiger. Auch die Chöre, namentlich die der Elfen, sind der Art, daß sie von den Damenstimmen mehr als nur gewöhnliche Gesangvereinsbildung fordern, wenn anders das leichtbeschwingte, duftige Wesen der Elfen zur geistigen Anschauung kommen soll. Um so mehr müssen wir jetzt, nach einem recht günstigen und glücklichen Verlaufe dieses Concertes, uns freuen, auch einmal in unserem Concertsaale die R. Schumann'sche Musik in wahrhaft wohlgelungener Weise gehört zu haben. Von einem paar kleinen Verstößen in der Aufführung selbst sehen wir natürlich ganz ab, da sie dem Gesammteindrucke keinen Eintrag gethan haben.

Die Rosa sang Frl. Giesinger aus Leipzig, die Tenorsoli Hr. R. Wiedemann, ebenfalls daher. Beide waren nach jeder Beziehung hin ganz an ihrem Platze. Frl. Giesinger, mit ihrem klaren, wohlklingenden und frischen Sopran, charakterisirte das Rosenkind in jeder ihrer Nummer ganz trefflich. Hr. Wiedemann wußte mit seiner weichen, angenehmen Tenorstimme in sehr rühmlicher und würdiger Weise die typische Seite jeder seiner Partien zur Geltung zu bringen, und ganz besonders hat uns an ihm seine gute Declamation gefallen. Frau Hedwig Leupoldt von hier, die wir als künstlerisch gebildete Sängerin schon seit mehreren Jahren hochschätzen, vertrat die Altsoli. Die Nebensoli waren in den Händen verschiedener Mitglieder des hiesigen „Musikvereins“, und wir können auch deren Leistungen unsere volle Anerkennung nicht versagen.

Zur besonderen Freude gereicht es uns, berichten zu können, daß unser Publicum denn doch nicht ganz so unempfänglich für die Kunst ist, als man oft behauptet. Der sehr zahlreiche Besuch dieser Concerte liefert Beweis genug dafür. Man biete ihm nur immer etwas Gutes im Bereiche der Musik, dann ist es schon empfänglich. Dies hat auch unser wackrer Cantor und Musik-Dir. Gast wohl erkannt, denn durch seine rastlose Strebsamkeit und aufopfernde Hingebung ist uns nun schon öfter Großes und Schönes geboten worden. Bei seiner Opferfreudigkeit für die Kunst ist er zugleich ein so umsichtiger und geschickter Dirigent, daß man ihn nur gern an seinem Pulte sieht. s.

Breslau.

In der achten Soirée des „Orchestervereins“ hörten wir Frau Louise Köster, welche die Arien „Abscheulicher, was hast du vor“ aus Beethoven's „Leonore“ und „Feurigs feurig“ aus „Titus“, sowie zwei Lieder von Schubert und Taubert vortrug. Die Stimme der geehrten Künstlerin füllte noch immer den großen Saal aus und klang, namentlich in den hohen und tiefen Lagen, durchaus edel und schön; der Vortrag der Arien wie der Lieder war bezaubernd und entzückte die Hörer, deren Beifall kaum enden wollte. — Von Orchesterwerken brachte uns dieser Abend die C dur-Symphonie von Schumann, die Leonoren-Ouverture (Nr. 3) von Beethoven und Mendelssohn's Scherzo aus dem „Sommernachtstraum“. — Selten ist uns an einem Publicum eine so gehobene Stimmung aufgefallen, wie in diesem Concerte. Schumann's herrliche Symphonie, die des hohen Meisters durchaus würdig wiedergegeben wurde, eröffnete das Concert und erzeugte die begeisterte Stimmung, welche durch den Gesang der Frau Köster und die übrigen Orchesterstücke, von denen das Scherzo da Capo verlangt und gespielt wurde, bis zu Ende aufrecht erhalten wurde.

Am 19. Januar führte die „Singakademie“ unter Leitung ihres Dirigenten, des Hrn. Musik-Dir. Schäffer, den „Herakles“ von Händel auf. Wir waren verhindert, der Aufführung beizuwohnen, welche, Localreferaten nach, eine äußerst gelungene gewesen sein soll; von Solisten haben Frau Dr. Ramps-Babnigg von hier und Hr. Domsänger Sabbath aus Berlin besonderen Beifall gefunden.

Es ist leider eine Thatsache, daß unter den vielen bestehenden Männergesangvereinen nur wenige wahrhaft künstlerische Zwecke verfolgen; daher ist es uns eine angenehme Pflicht, eines hiesigen Männergesangvereines, der sich unter dem Namen „Breslauer Sängerbund“ gebildet hat, Erwähnung zu thun. Das Programm eines Concertes, welches der Verein kürzlich veranstaltete, enthielt vierstimmige Lieder von Schumann (darunter die Ballade „Das Glück von Edenhall“), Franz, Dürrner, Rebling u. A., und kennzeichnete schon im Voraus eine künstlerische Gesinnung. Der Vortrag der Lieder war schön und geistig belebt und fand allseitige Anerkennung, die der strebsame Dirigent, Hr. Wäzoldt, wohl verdient. Zwischen dem ersten und zweiten Theile spielten die HH. Carl Mächtig und Dr. Damrosch Bargiel's geniale Fmoll-Sonate mit trefflichem Verständniß und Schwung. Wir wünschen, der Verein möge öfter mit seinen Leistungen vor die Oeffentlichkeit treten; die Theilnahme des Publicums wird nicht fehlen.

Wie wir hören, werden die fünf Männergesangvereine unserer Stadt sich nächstens zu einer Aufführung vereinigen, in der Liszt's „Chor an die Künstler“ den Schwerpunct bilden wird; wir werden seiner Zeit darüber berichten. Eugen v. Blum.

Frankfurt a. M.

Aus unseren etwas weiten Gedächtnißtaschen holen wir, um uns in dem Labyrinthe von circa 40 Concerten nicht zu verirren, vor Allem unsere beliebten Liederkranz-Abende heraus, von denen sich dies Mal die musikalisch-rhetorische Uhland-Feier besonders auszeichnete. In den Restaurations-Concerten des neuen Saalbaues erfreuten uns die Innsbrucker Nationalsänger mit einem recht tüchtigen Ensemble.

Dem Berichte einer stellvertretenden Autorität nach hat seit der Berly-Guhr'schen allerdings etwas allzu liberalen Periode die Tendenz unserer Museumsconcerte einen desto strengeren, wo nicht selbst despotischen Gegensatz angenommen, dem zu Folge Novitäten, die im Sinne dieser Anstalt nicht für classisch gelten, nur selten zu Tage treten. Zum Glück leidet die künstlerische Ausführung, namentlich was das Orchester betrifft, nicht unter dieser Tendenz, denn schöne Zeugnisse dieser Concerte legen folgende Nummern ab: die Symphonien in C von Mozart mit der Fuge, von Beethoven in D und Adur, von Schubert in Cdur, von Rietz (neu) in Esdur, von Haydn (2) und Suite von Franz Lachner (neu); die Ouverturen zu „Euryanthe“ und „Beherrscher der Geister“ von C. M. v. Weber, „Iphigenie auf Tauris“ von Bernh. Scholz (neu), „Hamlet“ von Gade (neu), „Leonore“ Nr. 3 von Beethoven, „Medea“ von Cherubini und „Schöne Melusine“ von Mendelssohn. Gesangesproductionen mit mehr oder weniger Erfolg boten die Damen Viardot-Garcia, Reiß, Rohn, Gerlast, und die HH. Brandes, Carl Hill und Dr. Gunz (Tenorist aus Hannover). In Instrumentalsätzen hörten wir Frau Clara Schumann, die HH. Concert-M. Lauterbach, Vieuxtemps, H. Wolff, Eliason, Ludw. Straus und, bei Gelegenheit des Maurer'schen Quadrupelconcertes, die HH. Mohr und Stein; ferner die Pianisten Pauer, v. Bülow, Wallerstein und die Violoncellisten Steffens und Coßmann.

Wie die Museumsconcerte, so leitet bekanntlich auch den „Cäcilienverein“ in verständiger Weise Hr. Carl Müller, der dies Mal mit der Aufführung des Händel'schen „Israel“ nur nicht glücklich war. Eben so schlug der Friedrich-Rühl'sche Verein mit Haydn's „Tobias“ nicht durch. Es giebt aber kein huldsameres Concertpublicum als das unsere, welches zu dem Continent des großen Saalbaues ein Contingent von circa 1500 Zuhörern liefert und — so sehr läßt sich eine Geschmacksrichtung einimpfen — die Pietät für das Oratorium, trotz mancherlei Gegner, gewiß nur höchst selten außer Acht lassen wird. Wenn unser theatralisches Publicum so gläubig zuhörte und still säße, es wäre ein Elysium auf Erden, und die Folgen zu Gunsten schreiblustiger Operncomponisten unberechenbar. Der letztgenannte Verein macht Fortschritte. Nach Henkel's Austritt aus dem „Philharmonischen Verein“ hat Hr. Friedrich nun auch diesen über-

nommen, nachdem der Erstere sich nochmals in einem Concerte als tüchtig bewährt hat.

Das Straus'sche Quartett beschließt nächstens seine sechs Soiréen. Dasselbe hat durch Theaterverhältnisse, namentlich aber durch die Krankheit des wackeren Brinkmann, einen empfindlichen Stoß erlitten, und obgleich die glücklicheren Gebieter über ihre Zeit, die HH. Dietz, Mohr und Siebentopf, nunmehr eingetreten sind, so bleibt es immer ein schwieriges Unternehmen, wieder von vorn anzufangen. Um so anerkennungswerther dann aber auch, wie hier der Fall, das Gelingen.

Ebenfalls ohne Gesang, gleich den Straus'schen Quartetten, gaben die HH. Henkel, Ruppert und Becker unter verdienter Anerkennung bereits vier Concerte aus einem Cyklus älterer und neuerer Kammermusik. Wer sich hier über die Abwesenheit von Gesangscompositionen beklagen mag, hat Unrecht, denn es thut der ungestörte Genuß dieser still heimischen und correcten Facultät in der That einmal recht wohl.

Das Recht, sich zu revanchiren, sobald es mit Würde geschieht, wird Niemand bestreiten. Um dieses Recht nun geltend zu machen, beabsichtigte Hr. Stockhausen, eine lange Reihe von Liedern (Schubert's „Schöne Müllerin") durch den Reiz seines Vortrages der Langenweile zu entziehen, welche immer solches Unternehmen nothwendig mit sich bringen muß. Leider wurde das Gelingen dieser Absicht durch des Sängers Heiserkeit unterbrochen, wodurch die Anfangs gute Stimmung des nicht sehr gefüllten Hauses doch um mehrere Schwebungen gesunken ist.

Privatconcerte gaben in mehr oder weniger berühmtem Durcheinander von Instrumentalisten und Sängern die Damen Schumann, Etterlin, Eichberg, Molique, Marchesi, Coralli, Fischer v. Tiefensee u. s. w.; ferner die HH. Straus, Hentschel, Wallerstein, Stockhausen, A. Buhl (mit Vieuxtemps), Marchesi, Coralli, Max Wolff, Willstädt u. s. w.

Der immer noch im Wachsthum und anjetzt unter Lichtenstein's alleiniger Leitung begriffene „Opernverein" gab den „Titus" mit Einlagen von Chören aus „König Thamos", welche Dazuthaten, bei dem ohnedies nicht ganz einheitlichen Charakter des „Titus", nicht ohne Interesse angenommen wurden. In diesen, meist aus jüdischen Familien bestehenden Verein sind in neuerer Zeit auch christliche Sänger getreten.

Außer mit seinen Schülerinnen auch noch in Verbindung mit Vieuxtemps, Steffens u. A. nahm Hr. August Buhl wieder seine gediegenen Abendunterhaltungen auf, wogegen er seine Frühlingsmatinée gleichsam fallen ließ.

Ueber unsere Oper, da sonst Alles darin nach feststehenden Regeln vor sich geht, wäre für dies Mal nur hervorzuheben, daß Gounod's „Faust" Cassa macht, und die verschiedenen Publicumer von einer Musik, die mit Raketen um sich wirft, natürlich leicht in Flammen gerathen. So viel ist gewiß, daß trotz aller Gegensätze der Presse dieser nüchterne Abklatsch des Goethe'schen „Faust" sich noch so lange der Gunst Gretchens (hier eine stattlich selbstbewußte Margarethe) erfreuen wird, als ihm der Maschinenmeister im Nacken sitzt, der indeß viel Arbeit haben wird, um den Vergleich mit nur einer einzigen Nummer aus dem Spohr'schen Meisterwerk auszuhalten. Vielleicht hat die Frankfurter Theaterdirection, in der Hoffnung, der rechte Faust dürfte doch bald wieder zum Vorschein kommen, aus Discretion den Titel des älteren Libretto abgeändert. Sei dem wie ihm wolle, so hat die „Königin von Saba" mit all ihren orientalisch-pyrotechnischen Zauberkünsten sie vor dem Pariser Fall nicht schützen können, und das ist eine wahre Beruhigung für uns deutsche Gemüther.

Erasmus.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Am 20. Februar wird R. Wagner in Petersburg eintreffen, wo er zwei Concerte der „Philharmonischen Gesellschaft" auf Einladung derselben dirigiren wird.

— Camillo Sivori gab am 13. im Concertsaale des königl. Schauspielhauses in Berlin ein Concert, welches die Frls. Artôt und de Ahna und Hr. Krause unterstützten und welchem der König und die Königin beiwohnten. — An demselben Abende eröffnete Th. Wachtel sein Gastspiel im Opernhause als Arnold im „Tell".

— In Hamburg gastirt Frau Sophie Förster mit recht glücklichem Erfolge. — Einer außerordentlich glänzenden Aufnahme erfreute sich jüngst wieder daselbst Frl. Sara Magnus, die dort nächstens ein eigenes Concert veranstalten wird; auch in Breslau muß die talentvolle Künstlerin in hohem Maße excellirt haben, wie wir aus einer Reihe von Breslauer Localberichten ersahen.

— Der Liebling der Münchener und Hrn. Gounod's, Frl. Sophie Stehle, hat von der Direction des Wiener Hofoperntheaters einen verlockenden Engagementsantrag erhalten, will aber erst abwarten, ob man in München einen Contract auf Lebenszeit mit ihr abschließen wird, und doch zählt sie erst zwanzig Jahre.

— Am 1. März tritt Frl. Anna Reiß in ihr Dresdner Engagement ein.

— Der Succès des Frl. Adelina Patti scheint in Paris sich nicht steigern zu wollen. Der früher so encharmirte Hr. P. Scudo ist in seinem letzten Berichte in der „Revue des deux mondes" weit bedächtiger, und man braucht deshalb nicht zu sehr über die von mehreren Zeitungen gebrachte Nachricht zu staunen, Frl. Patti wolle sich demnächst ins Privatleben zurückziehen und dem reichen Banquier Aguado vermählen. — Frau Wilhelmine Clauß-Szarvady hingegen findet, nachdem sie sich längere Zeit der Oeffentlichkeit entzogen, in Paris wieder eine ehrenvolle Aufnahme. Sie trat bereits drei Mal in Gemeinschaft mit den HH. Maurin, Chevillard, Biguier und Sabbatier auf und veranstaltet am 26. d. Mts. ein eigenes Concert.

— In Amsterdam spielte im sechsten Concerte der Gesellschaft „Felix Meritis" der dortige Concert-M. Rappoldi das Amoll-Concert von Molique und die Piraten-Phantasie von Ernst mit reichem Erfolge.

Musikfeste, Aufführungen.

— Der „Stern'sche Gesangverein" in Berlin wird demnächst den Händel'schen „Samson" zur Aufführung bringen. — Der „Josua" desselben Meisters wurde am 2. d. Mts. in Offenbach unter Leitung eines jungen Frankfurters, des Hrn. Emil Messer, zu Gehör gebracht.

— Am 3. fand in Potsdam unter Leitung des Musikmeisters des königl. ersten Garderegiments, F. W. Voigt, ein Vocal- und Instrumentalconcert statt, welches H. v. Bülow und die Sängerin Frl. Bertha Hirschberg aus Berlin unterstützten. Die Orchesternummern waren: die Ouverturen zu „Iphigenie in Aulis" (mit dem Wagner'schen Schluß) und zu „Genoveva" von Schumann, sowie ein Festmarsch nach Motiven des Herzogs Ernst von Sachsen von Liszt.

— In Hannover soll demnächst die Schumann'sche Faust-Musik vollständig zur Aufführung kommen.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Die erste Aufführung von Rubinstein's „Feramors" („Lalla Rookh") am Dresdner Hoftheater ist auf den 22. d. Mts. angesetzt.

— A. Schliebner's „Rizzio" wird in Prag am 7. März zum ersten Male in Scene gehen.

— Von den Theatern zu Bremen und Hannover ist für d. Hiller's neueste Oper „Die Katakomben" in Aussicht genommen. An letzterer Bühne ist auch die R. Wuerst'sche Oper „Vineta" in Vorbereitung.

— Die Aufnahme, welcher sich G. Schmidt's „La Rôle" in Breslau erfreut, muß eine in seltenem Grade warme sein. Der Kritik der „Schlesischen Zeitung", von A. Hesse geschrieben, entnehmen wir folgende Stellen: „Das französische Sujet ist mit französischer Leichtigkeit, oft sogar Eleganz, behandelt; der Geist des alten Auber durchdringt die Tondichtung, ohne jedoch dieselbe zu einer sclavischen Copie oder Compilation herabzudrücken, und sowol die Behandlung der einzelnen Partien als der Instrumentation zeugt von einem feinen Verständniß des Genres, zu welchem „La Rôle" gehört. Die Orchestration empfiehlt sich durch gefällige Einfachheit und schmiegt sich stets charakteristisch an die Situation und die augenblickliche Stimmung der einzelnen Partien an. Ohne gerade Anspruch auf Originalität machen zu können, verräth die Composition durchweg ein tiefes Studium der besten Meister aus der deutschen und französischen Schule, und sowol die einzelnen Partien als die Chöre machen durch ihren Melodienreichthum einen recht günstigen Eindruck." In ähnlicher Weise berichtet die „Breslauer Zeitung".

— Auch J. Benedict's „Rose von Erin" scheint in Braunschweig viel Sympathie zu finden; eine Correspondenz in der „Neuen Berliner Musikzeitung" (von Bote und Bock) spricht sich sehr anerkennend über die Composition wie über die Ausführung aus.

— Die Bühne zu Sondershausen hat mit der jetzigen Saison aufgehört, Hoftheater zu sein. Der frühere Director Hr. Sowade ist aber geblieben und entwickelt eine durchaus schätzenswerthe Thätigkeit, wobei er von Hofcapell-M. Stein wesentlich unterstützt wird, wie die „Allgemeine Theaterchronik" meldet. Am Meisten soll die Primadonna Frl. Rohde aus Stuttgart hervorragen. Auch

eine Novität, die Oper eines Mitgliedes der Hofcapelle, des Musikmeisters Frankenberger, „Der Günstling" betitelt, wurde bereits gegeben und vom Publicum freundlich aufgenommen.

— In Darmstadt ging am 30. Januar eine vom dortigen französischen Gesandten Graf Reiset componirte Oper „Die Müllerin von Marlinac" beifällig in Scene. — Sehr gering war der Erfolg von Fél. David's „Lalla Rookh" am Pester Nationaltheater.

— In Paris soll Mozart's „Così fan tutte" mit Shakespeare'schem Texte aufgeführt werden; man hat nämlich dessen „Love's labours lost" der Musik des deutschen Meisters angepaßt und für dieselbe zugeschnitten. Ob sich das Experiment bewähren wird, ist freilich eine andere Frage.

Literarische Notizen.

— Von Louise Otto-Peters, der Verfasserin der „Mission der Kunst", erschienen kürzlich bei C. M. Roskowski in Bromberg — diese Verlagshandlung dürfte wol die erste sein, deren Gründerin und Chef eine Dame und noch dazu eine Schriftstellerin ist — Novellen unter dem Titel „Kunst- und Künstlerleben". Einige Novellen waren bereits in Journalen gedruckt. Uns haben besonders „Paul Flemming", literar-historische Skizze aus dem 17. Jahrhundert, und „Zwei Cantoren", eine Novellette, die einen Vorfall aus der neuesten Zeit, wirklich Geschehenes, zum Ausgangspunct nimmt, gefallen.

Todesfälle.

— In Berlin starb der königl. Musik-Dir. Franz Mücke, Director des „Märkischen Sängerbundes" und eine in der Männergesangswelt sehr beliebte Persönlichkeit, erst 41 Jahre alt, und aus Zürich meldet man das Ableben des dortigen Capell-M. Alexander Müller. Derselbe war in Erfurt geboren und auch ein tüchtiger Pianist. — In Dresden starb der vormalige Generalintendant des Hoftheaters und der königl. Capelle, Geheimer Rath v. Lüttichau.

Leipziger Fremdenliste.

— Während der letzten vierzehn Tage besuchten uns die HH. Musikdirectoren Dr. E. Klitzsch aus Zwickau und D. H. Engel aus Merseburg, sowie Hr. A. v. Zarcycki aus Lemberg. Hr. L. Lubeck aus dem Haag weilt zur Zeit noch hier, während Hr. Kammermusikus Lund aus Stockholm nebst seiner Gattin, Frau Röske-Lund, nach Dresden abgereist ist.

Vermischtes.

— Dr. Eduard Hanslick eröffnet am 21. d. Mts. eine Reihe von sechs Vorlesungen „Ueber neuere Musik". Die Anzeigen in den Wiener Blättern berichten darüber des Näheren, daß die „ersten zwei Vorlesungen sich mit Beethoven beschäftigen werden, während Hanslick in den folgenden über Schubert, Mendelssohn, Schumann und die Schumannianer, endlich über die Zukunftsmusiker lesen wird."

☞ Titel und Inhaltsverzeichniß zum 57. Band der Zeitschrift werden mit nächster Nummer ausgegeben.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

Beethoven, L. van, Op. 16. Quintett f. Pfte., arr. f. 2 Pfte. zu 8 Händen. 2 Thlr. 25 Ngr.

Bergner, W., Op. 1. 3 Lieder in stillen Stunden zu singen f. 1 Sgst. m. Pfte. 20 Ngr.

Bolck, O., Op. 2. Elfentanz. Capriccio f. 3 Violinen. 17½ Ngr.

Dominik, J., Op. 20. 3 Charakterstücke f. Viola u. Pfte. No. 1, Schattenspiel. No. 2, Märchen. No. 3, Spinnerlied à 15 Ngr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Ellmenreich, Alb., Op. 14. Musikalische Genrebilder. Sammlung leichter Charakterstücke f. Pfte. 25 Ngr.

——— Op. 15. Die vergessene Schildwacht, f. B. od. Br. m. Pfte. 7½ Ngr.

——— Op. 16. Michel auf der Kirmess. Komische Gesangsscene f. B. od. Br. m. Pfte. 22½ Ngr.

Favarger, E. A., Op. 17. Simplette. Melodie f. Pfte. 10 Ngr.

Hageman, M., Op. 12. L'Aquila. Morceau de Salon p. Pfte. 15 Ngr.

Hause, Ch., Op. 22. Die Quelle im Thale. Air original varié et Etude de Concert p. Pfte. 17½ Ngr.

——— Op. 24. Die Wiederkehr. Etude de Salon p. Pfte. 17½ Ngr.

Landwehr, J., Op. 13. Speranza. Morceau p. Pfte. 12½ Ngr.

Lion, L., Op. 2. Barcarole vénitienne p. Pfte. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Sonaten f. Pfte. u. Violine, f. Pfte. zu 4 Händen eing. v. R. Wittmann. No. 1 (B). 1 Thlr. 2½ Ngr. No. 2 (A). 1 Thlr. 7½ Ngr. No. 3 (Es). 1 Thlr. 5 Ngr. No. 4 (F). 25 Ngr. No. 5 (B). 25 Ngr. 5 Thlr. 5 Ngr.

Richards, Br., Op. 59. Walisische Phantasien f. Pfte. No. 2, Süd-Wales. 22½ Ngr.

——— Op. 69. Morgendämmerungs-Stimmen (Warblings at dawn) f. Pfte. 15 Ngr.

——— Op. 71. Der Vöglein Abendlied (Warblings at eve). Romanze f. Pfte. 12½ Ngr.

Röhr, L., Op. 27. Serenade. Salonstück f. Pfte. 20 Ngr.

——— Op. 28. Polonaise f. Pfte. 17½ Ngr.

——— Op. 29. 3 Volkslieder v. F. Mendelssohn-Bartholdy, frei f. Pfte. übertragen. 20 Ngr.

Vogt, J., Op. 47. 2 Morceaux p. Pfte. No. 1, La Solitude. Nocturne. 10 Ngr. No. 2, Perpetuum mobile. Grande Etude. 15 Ngr. 25 Ngr.

Für Concert-Institute.

Soeben ist erschienen und durch mich zu beziehen:

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, *Scherzo a Capriccio* (für Piano in Fis moll) — für vollständiges Orchester eingerichtet und allen Verehrern des grossen Meisters gewidmet von Theod. Leschetizky. Partitur. (G moll.) Pr. 2 Thlr.

——— Dasselbe in Orchester-Stimmen. Pr. 2 Thlr. 12 Ngr.

Leipzig, Januar 1863.

C. F. Peters, Sortiment,
A. Whistling.

Bei **Fr. Hofmeister** in *Leipzig* (Amsterdam bei Th. J. Roothaan u. Co.) erschien mit Eigenthumsrecht:

Heinze, G. A., *Die Auferstehung*, Oratorium. Clavier-Auszug 6 Thlr. 20 Ngr., Chorstimmen 3 Thlr.

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Frithjof.
Musikdrama in 3 Aufzügen
von
Peter Lohmann.
geh. 8. Preis 10 Ngr.

Den Herren Tonsetzern zur Composition angeboten!

Leipzig. **Heinrich Matthes.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 27. Februar 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 9.
Achtundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrattenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Kritik. Von F. Brendel. (Fortsetzung und Schluß.) — Recensionen: Max Seifriz, Op. 3. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Dresden, Berlin, Breslau, Prag, Weimar, Erfurt, Gothenburg). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Die Kritik.

Von

F. Brendel.

IV.

(Fortsetzung und Schluß.)

Mit dem vorstehend Gesagten ist jedoch die Sache noch keineswegs erschöpft. Scheidung der Aufgabe zwischen nichtmusikalischen Blättern auf der einen und Fachzeitungen auf der anderen Seite bezeichnet nur den ersten Schritt. Es handelt sich überhaupt um Feststellung der principiellen Grundlagen für jede Kritik, sowol an dem einen, als an dem anderen Orte.

Natürlich kann hier dieser Gegenstand nur erst berührt werden. Es kommt in gegenwärtigem Zusammenhange mehr blos darauf an, den Grundgedanken, den Sinn, in dem ich diesen Satz ausspreche, zu bezeichnen, ohne eine erschöpfend Lösung anzustreben. Ein solcher Versuch liegt nicht in meiner Absicht und müßte viel zu weit führen. Nachdem aber einmal der Gegenstand angeregt ist, wird sich später Gelegenheit finden, auf Einzelnes einzugehen, und hier die Anforderungen, die zu machen sind, näher zu präcisiren.

Wie schwankend, wie durchaus willkürlich gewählt die Voraussetzungen sind, mit denen man an die Beurtheilung geht, mögen folgende Beispiele erhärten.

Dem Grundsatze, daß Novitäten zur Aufführung gebracht werden müssen, kann sich Niemand mehr verschließen. Er ist allgemein anerkannt. Welchen Sinn aber kann es haben, wenn man den Grundsatz selbst anerkennt, jede einzelne Novität aber, die vorgebracht wird, desavouirt. Man verfällt in den vollständigsten Widerspruch, man nimmt sich jenen klugen Mann zum Vorbilde, der Obst verlangte, und als man ihm Aepfel, Birnen u. s. w. bot, alle einzelnen Arten ablehnte. Will man das Publicum heranbilden, es für die einzig richtigen Anschauungen empfänglich machen, so darf sich die Kritik nicht, nach Altweiberssitte, alle Augenblicke widersprechen. Ein solches Verfahren hat schließlich nur das Resultat, das gesammte Kunstleben zu Grunde zu richten.

Man klagt über schlechte Virtuosencompositionen für die meisten Orchesterinstrumente. Gut! Aber wenn nun Einer kommt und den Versuch macht, diesem Mangel abzuhelfen, so ist man eben so wenig befriedigt, macht allerhand Ausstellungen, tritt wol gar dagegen auf. Man will das Neue fertig und vollendet besitzen, ohne es heranzubilden. Damit aber wird Nichts gebessert, es wird im Gegentheil nur jede auf einen Fortschritt gerichtete Thätigkeit gelähmt, und wir haben schließlich das alte deutsche Schauspiel widerstrebender Kräfte, die sich gegenseitig aufreiben, statt sich zu unterstützen. Auch hier ist sonach der Widerspruch schlagend.

Betrachten wir noch einige andere Fälle.

Die Kritik soll das Ideal festhalten, die höchsten Leistungen, die bis jetzt zur Erscheinung gekommen sind, als Maßstab anlegen. Sehr richtig! Es fragt sich nur, wie weit man in der praktischen Anwendung dieses Grundsatzes gehen darf. Nicht Alle können ersten Ranges sein. Man kann das Ideal folglich nur als Zielpunct vor Augen stellen, aber nicht Jeden unmittelbar darnach messen. Kommen Anfänger in Frage, so handelt es sich hier sogar nur um einen bestimmten Grad der Reife. Auch wird eine Unterscheidung zwischen Solchen, die sich ohne Beruf herandrängen, und ehrlich strebenden Künstlern, die gewissenhaft ihr Bestes zu geben bemüht sind, zu machen sein. Welcher Verschiedenartigkeit aber begegnen wir hier! Die eine Kritik ist geneigt, je nach der Individualität ihres Verfassers, Vieles zu entschuldigen, die andere weiß von keiner Rücksicht Etwas. Die persönliche Stimmung und Gesinnung des Kritikers überwiegt, und von festen, objectiven Ausgangspuncten, bestimmt durch Erwägungen, wie die angedeuteten, oder durch Rücksicht auf locale Verhältnisse, ist oft genug gar nicht mehr die Rede. Entsprechend solcher Unklarheit ist selbst die Stimme des Publicums in vielen Fällen bereits gänzlich irre geleitet. Es giebt Manche, die so unendlich weit zurück sind, daß sie eine recht scharfe, einschneidende Kritik für die beste, unparteiischste halten, die jedwedem Lobe, jedwedem Enthusiasmus mißtrauen. Ist man sich doch im Allgemeinen noch gar nicht klar über die Berechtigung des Enthusiasmus wie in der Kunst, so in der Kritik, und es fehlt aus diesem Grunde fast noch jede Basis. Auch wollte es bis jetzt

überhaupt nur selten gelingen, den ganz entsprechenden Ton in der musikalischen Kritik zu treffen.

Manche Kunstinstitute zwingen förmlich die Presse durch Nichtbeachtung selbst des wohlwollendsten Tadels zu immer gesteigerterer Rücksichtslosigkeit. Aber die Presse bedenkt nicht, daß ihr Recht sich in Unrecht verkehrt, daß sie über das Ziel hinausschießt, daß sie schließlich die Kunstinstitute durch solches Verfahren mindern, die Achtung vor dem Guten und Schönen, was man besitzt, untergraben muß. Die Tonkunst stützt sich in ihrer praktischen Existenz hauptsächlich auf das große Publicum. Sie verliert ihr Fundament, wenn dies abspenstig gemacht wird. Und wie leicht kann so Etwas geschehen! Dann ists mit den Kunstleistungen überhaupt aus.

Wenden wir unsere Blicke wohin wir wollen, überall ist das Resultat dasselbe: die Kritik bedenkt das Eine und übersieht das Andere; es giebt keine gemeinsamen, allgemein anerkannten Grundlagen mehr.

Ganz dasselbe gilt von einer zweiten Seite, der praktischen, die jetzt in Frage kommt. Wie dort Unklarheit über die Grundlagen, so ist hier Mangel an Vertrautheit mit den Verhältnissen der Kritik zum Vorwurf zu machen. Zwar ist es in dieser Beziehung besser geworden im Hinblick auf frühere Zeiten; doch ist noch keineswegs Alles erreicht. Die Kritik stellt nur zu oft abstracte Forderungen auf, ohne die Möglichkeit der Ausführbarkeit zu erwägen. Dieses Verhalten ist die Ursache gewesen, durch die jene bekannte und beklagenswerthe Scheidung zwischen Idealismus und Realismus, Kritik und Kunstpraxis hervorgerufen worden ist. Die Praxis hat sich abgewendet, weil man sie zu Dingen nöthigen wollte, deren Unausführbarkeit auf der flachen Hand lag, und es war ihr sehr willkommen, dann auch unter diesem Vorwande das Gute und Nützliche, welches in Anregung kam, von der Hand weisen zu können. Nicht untergehen in Concessionen soll die Kritik, nicht schließlich Alles mit den Verhältnissen entschuldigen; sie soll aber eben so wenig ohne alle Kenntniß der Sachlage das Unmögliche verlangen. Es ist nothwendig, daß sie so weit orientirt sei, um jene Fälle unterscheiden zu können, wo aus Faulheit und Nachlässigkeit oder falscher Sparsamkeit Besseres nicht erzielt wird, und wo strengere Anforderungen zur Ungerechtigkeit führen müßten. Beurtheilung von Kunstleistungen, wenn sie gerecht sein soll, ist folglich in vielen Fällen von der Erwägung der bezüglichen praktischen Verhältnisse gar nicht zu trennen.

Vergegenwärtigen wir auch hier uns einige Beispiele.

Wer die Leipziger Zustände, die pecuniäre Stellung der Musiker näher kennt, muß erstaunen, was unter solchen Umständen erreicht, was geleistet wird. Statt daher abzusprechen, wo Etwas zu wünschen übrig bleibt, sollte man lieber durch Darlegung der Verhältnisse auf Verbesserung derselben hinarbeiten. Man hätte da ein sehr reiches Feld der Thätigkeit, während in der Regel zur Zeit davon fast gar nicht Notiz genommen wird. Hierzu kommt, daß für Fachzeitungen solche Erörterungen meist weniger am Orte sind; sie gehören ganz eigentlich in Blätter, welche der Gesammtmasse des Publicums in die Hände kommen. Ich setze beispielsweise nur den einen Fall, daß ein Künstler auftritt, dessen Leistungen nicht sehr ansprechen. Der Mann wäre vielleicht froh, wenn ihm das öffentliche Auftreten erlassen würde. Aber er hat ein kärgliches Einkommen, und seine Leistung als Solist erwirbt ihm eine Extraentschädigung. So ist der Grund seines Auftretens lediglich die pecuniäre Rücksicht. An das Mißverhältniß zwischen Dem, was das Publicum bezahlt, und Dem, was es fordert, denkt überhaupt in der Regel Niemand. Solche Dinge wären ihm daher nahe zu legen, ohne dabei in das andere Extrem zu fallen und die Strenge der Forderungen allzu sehr zu mindern.

Ein anderes Beispiel.

Eine Aufführung, die viele Kräfte beansprucht, macht die Herbeiziehung einiger schwächeren nothwendig. Was ist nun das Bessere: das ganze Werk nicht aufzuführen, weil einige Tacte darin nicht entsprechend besetzt werden können, oder lieber die mangelhafte Ausführung dieser Stelle in den Kauf zu nehmen? Die Kritik irrt sehr, wenn sie darüber herfällt, und alles Uebrige übersieht, das Verdienstliche ignorirt, was die Aufführung an sich hat, nur um den bezeichneten Mangel zu betonen.

Ich bringe schließlich in diesem Zusammenhange noch einen Umstand zur Sprache, der fast unter allen der wichtigste, der entscheidendste ist: ich meine die Bildung, welche unsere jungen Musiker auf den Musikschulen empfangen. Ich habe schon öfter über diesen Gegenstand gesprochen und anerkannt, daß durch Errichtung von Conservatorien für Musik wirklich ein Fortschritt erzielt worden ist. Aber man begreift zu wenig, daß man so lange noch auf halbem Wege stehen bleibt, als nicht die wissenschaftliche Seite, die Seite der allgemeinen Kunstbildung, in gleicher Weise, wie die praktische, vertreten wird. Die Zeit, wo Jeder, der das Handwerk erlernt hatte, den Anforderungen, die seine Kunst an ihn stellte, genügen konnte, ist längst vorbei. Eine große Geistesarbeit hat seit einem Vierteljahrhundert begonnen. Es handelt sich darum, Das, was früher dem Instinct, der Eingebung überlassen blieb, mit Bewußtsein zu durchdringen, an die Stelle des Naturalismus eine sehr umfassende Theorie zu setzen. Vor allem Kunstschaffen über gewisse Voraussetzungen Klarheit sich erworben zu haben, ist jetzt die Aufgabe, und es kommen solcher Gestalt Fragen zur Sprache, an die man früher nicht entfernt gedacht hat. Ganze Welten sind in dieser Beziehung, auf wissenschaftlichem Gebiete, noch zu entdecken. Schon ist Manches dafür vorgearbeitet, und von der Zukunft ist zu hoffen, daß sie auf der betretenen Bahn fortschreiten werde. In welchem Verhältniß, in welcher Beziehung aber stehen zu alle Dem unsere jungen Musiker? Sie wissen, sie erfahren Wenig oder gar Nichts davon, und so erklärt sich, wie sie fort und fort im höchsten Grade unreif den Bestrebungen der Zeit gegenüber stehen. Sind sie doch zumeist auf Das beschränkt, was ihnen zufällig anfliegt, was sie durch zufällige Lecture erhaschen. Auf diese Weise geschieht es, daß wir uns fortwährend eine Generation von Musikern heranziehen, welche geistig ihrer Aufgabe nicht entfernt gewachsen ist; daß wir uns fort und fort vergeblich abarbeiten müssen, weil wir kein Fundament vorfinden, auf dem wir weiter bauen könnten; daß wir hundert Mal Gesagtes immer wiederholen müssen, weil immer wieder hundert Andere kommen, die davon noch Nichts in Erfahrung gebracht haben. Die wenigen Stunden über Geschichte der Musik, die jetzt auf allen Conservatorien eingeführt sind, vermögen dazu nicht auszureichen, wie wol selbst diese schon sehr namhaft gewirkt, und das erhöhte Interesse für Musikwissenschaftliches, welches jetzt überall erwacht ist, wesentlich mit hervorgerufen haben. Zweck derselben kann aber zunächst doch kein anderer sein, als nur erst die nothdürftigsten Thatsachen mitzutheilen. Wir haben sonach den schreienden Widerspruch vor uns, daß Diejenigen, die zunächst Antheil nehmen sollten, Diejenigen, für die die ganze Arbeit zunächst bestimmt ist, dazu nicht herangebildet werden; den Widerspruch, daß der

erste beste gebildete Dilettant mit den großen Kunstfragen der Gegenwart vertrauter ist und klarer sieht, als der Musiker. Und nun denke man sich, daß ein so vorgebildeter oder vielmehr nicht vorgebildeter Musiker die Feder in die Hand nimmt und über seine Kunst zu schreiben beginnt! Alle Gebrechen, die ich namhaft machte, sind mit einem Male erklärt. Wäre nur einiger Halt, einiges Bewußtsein unter den Künstlern, so müßte jene vage Kritik, von der ich bisher sprach, längst zur Unmöglichkeit geworden sein. Man verschließt sich leider noch immer dieser Einsicht, es dauert in der Regel noch immer zu lange, bevor auf musikalischem Gebiete nur die dringendst gebotenen Schritte zur Weiterbildung gethan werden. Möge man denn auch die Resultate verantworten. So viel muß Jeder sehen: wird nicht die nächste Generation anders vorgebildet, anders erzogen, so geht Alles in Willkür und Zersplitterung unter.

Ich glaube in dem Vorstehenden das Wichtigste Dessen berührt zu haben, was bei einer erstmaligen Behandlung des Gegenstandes zu sagen ist.

In aller Kürze will ich schließlich noch einiger mehr Aeußerliches betreffenden Verhältnisse gedenken. Ich kann mich hier kürzer fassen, da im vorigen Jahrgange d. Bl. von mir sowol, als auch von anderen Seiten bereits darauf hingewiesen worden ist.

Der erste Umstand, der hier zu erwähnen ist, betrifft den meistens sehr kärglich zugemessenen Raum, welchen die Blätter der Besprechung von Kunstangelegenheiten zu gewähren pflegen. Die politischen Zeitungen wollen, daß von den Ereignissen Notiz genommen werde, zur Orientirung, zur Unterhaltung für ihre Leser. Wie weit man durch solches Verfahren der Sache nützt oder schadet, kommt gar nicht in Frage. Sie wird eben ausgebeutet. Eigentlich erörtert kann auf diese Weise gar Nichts werden, am Wenigsten Fragen allgemeineren Inhalts. So werden die Referenten, selbst den besten Willen vorausgesetzt, zum Absprechen gedrängt. Hierzu kommt die sehr stark ausgesprochene Neigung für das rein Thatsächliche. Es soll sich Alles möglichst darauf beschränken, d. h. möglichst geist- und gedankenlos sein. Zu Erörterungen gehört Anstrengung der Denkkraft, und diese ist Vielen unangenehm, deshalb sind sie zu vermeiden. Die Blätter arbeiten der Oberflächlichkeit des Publicums in die Hände.

Der zweite hier namhaft zu machende Uebelstand ist von viel größerer Wichtigkeit, als es zunächst scheint, und lange noch nicht genug erwogen, da die Meisten sich darüber in völliger Unkenntniß befinden. Es betrifft das Honorar, die kärgliche Geldentschädigung, welche den Referenten über Kunstangelegenheiten gewöhnlich gewährt wird. Concert- und Theaterbesuch nimmt enorm viel Zeit und Kräfte in Anspruch, und dabei ist die Entschädigung dafür eine so geringe, daß damit auch nicht das Allerdürftigste verdient werden kann. Existiren kann davon kein Mensch. Bedarf es weiterer Nachweisungen, um Vieles zu erklären, um namentlich darauf hinzuweisen, daß die ganze Angelegenheit so oft nur als eine Liebhaberei von einem anderweit Beschäftigten betrieben wird, aber nur in besonders günstigen Fällen ein ernster Lebensberuf, der die Kräfte auf ein Hauptziel zu concentriren zwingt, daraus gemacht wird?

Es bleibt mir jetzt nur noch übrig, an alles Das wieder zu erinnern, was ich in meinem Aufsatze: „Der Staat und die Kunst", im vorigen Jahrgange d. Bl. ausgesprochen habe. Natürlich ist mit der Realisirung jener Wünsche noch kein unmittelbarer Einfluß auf die Presse gewonnen. Aber mittelbar könnten daraus nur die heilsamsten Folgen sich ergeben. Das gesammte Gebiet der Kunst ist so lange mehr oder weniger der Willkür preisgegeben, als der Staat nicht die moralische Garantie dafür übernimmt, nicht mit seiner Autorität dafür eintritt. Der Staat muß durch seine Betheiligung und Unterstützung darlegen, daß es sich hier nicht um ein gleichgültiges Amusement für die Menge, sondern um hohe geistige Interessen handelt. Er kann dies, wie damals bemerkt wurde, nach zwei verschiedenen Seiten hin bewerkstelligen; einmal, indem er Kunstanstalten gründet oder fördert, das andere Mal, indem er in allen anderen Kreisen für ein gewisses Maß von Kunstbildung sorgt. Er hat nicht blos, wie dies bereits theilweise geschieht, für die Kunstanstalten unmittelbar einzutreten, er muß auch die Seite der allgemeinen Kunstbildung überhaupt unter seine Protection nehmen. Auch die Wissenschaft würde kein anderes Schicksal haben, wie gegenwärtig die Kunst, der Tummelplatz für jede Willkür zu sein — dasjenige Gebiet, „auf dem Jeder", wie vor Kurzem Serof sich ausdrückte, „allen Unsinn ungestraft zu Markte bringen darf" —, wenn sie nicht einen festen Halt, einen mächtigen Hort an den gelehrten Bildungsanstalten, an den Universitäten besäße, deren Autorität allzu Unangemessenes niederschlägt. Was die Wissenschaft bereits besitzt, muß auch für die Kunst geschaffen werden. Hier ist offenbar eine Lücke. Die Conservatorien für Musik sollen folglich nicht blos praktische Musiker bilden, eben so wenig als die Universitäten Geschäftsmänner, Beamte blos nothdürftig abrichten; sie sollen für die Kunst ein geistiger Halt sein, wie jene für die Wissenschaft, und müssen daher noch ganz andere Dinge als bisher unter ihre Obhut nehmen, wenn sie wirklich ihrer Aufgabe entsprechen, der Zukunft der Kunst wirklich nützen wollen.

Organisation des Musikwesens ist daher im letzten Grunde Dasjenige, worauf Alles hinausläuft. Nur dadurch kann allüberall auf dem ganzen Kunstgebiete jene feste Haltung gewonnen werden, die jetzt so schmerzlich zu vermissen ist.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Max Seifriz, Op. 3. Acht Gesänge für Männerchor. 2 Hefte. Pr. à 1 Thlr. Stimmen zu jedem Hefte Pr. 20 Ngr. Jede Stimme einzeln Pr. 5 Ngr. Breslau, F. E. C. Leuckart.

Unter der Masse Dessen, was für den Männergesang producirt wird, begegnet man relativ selten Erscheinungen, welche auf wirklichen Kunstwerth Anspruch machen können. Um so freudiger begrüßen wir vorliegende Gesänge von M. Seifriz, in denen sich Frische der Empfindung mit ächt poetischer Auffassung und vollkommener Meisterschaft in Beherrschung des musikalischen Ausdruckes vereinigt. Seifriz gehört zu Jenen, die allen Anspruch auf die Benennung eines Tondichters haben; denn auf den ersten Blick erkennen wir, wie sein musikalisches Product das Resultat eines vollen Erfassens der gewählten Gedichte ist, und er hat es vorzüglich verstanden, in prägnanter Weise das Eigenthümliche einer jeden Dichtung in der Betonung wiederzugeben. Seifriz verbindet in diesen Compositionen, bei steter Rücksichtsnahme auf das Totale der Stimmung, eine den Worten des Dichters bis ins Einzelne

folgende Charakteristik, wobei er sich als vorzüglicher, das enharmonische Element trefflich verwendender Harmoniker bewährt. Ebenso entfaltet er im Rhythmus einen großen Reichthum des Ausdruckes und bedient sich öfter des Tactwechsels in motivirter und wirksamster Weise.

Möge noch eine kurze Charakteristik der einzelnen Gesänge Platz finden. Das erste Heft wird durch das „Reiterlied" von G. Herwegh eröffnet. Dies ist eine bis ins Kleinste vollendete Composition, ein Stück Ton gewordener Poesie. Obwol das Gedicht nicht durchcomponirt ist, erzielt der Componist durch kleine Aenderungen in der Declamation, dem Rhythmus, der Harmonie sich bis ans einzelne Wort anschließende Charakterisirung, welche aber immer dem Baue der ganzen Melodie untergeordnet ist. Es ist dem Componisten vorzüglich gelungen, den wilden Humor des Gedichtes wiederzugeben und dabei zugleich die weicheren Tinten mit hervorzuheben. Nr. 2 „Die Musensöhne singen" von O. Roquette weht uns in seiner Unmittelbarkeit wie frische Morgenluft an, so frei strömt der Gesang hinaus. Nr. 3 „Trinklied" von Byron ist kräftig und charakteristisch betont. Nr. 4 „Vaterlandslied" von Arndt („Der Gott, der Eisen wachsen ließ") ist durchcomponirt, und bildet mit dem Herwegh'schen Gedichte den Glanzpunct der ganzen Sammlung. Hier zeigt der Componist in besonders hervorstechender Weise, wie er es versteht, prägnanteste Melodik, in der uns die Worte des Dichters gleichsam als Anschauung entgegentreten, mit einer die ganze Persönlichkeit des Menschen aussprechenden energievollen Declamation zu vereinigen. Die Wirkung dieses Stückes muß eine hinreißende, begeisternde sein. Das zweite Heft bringt: Nr. 1 „Ein geistlich Abendlied" von Kinkel, ein tief empfundenes Stimmungsbild; es ist der Ausdruck einer nach herben Lebensstürmen gewonnenen Gemüthsruhe. Nr. 2. „Ballade" von Arndt ist mit liebenswürdigem, neckischem Humor ausgeführt. Nr. 3 „Ich liebe dich" von C. Beck eignet sich zur Ausführung durch ein Soloquartett, ist besonders sehr innig empfunden und reich an feinen harmonischen Wendungen. Nr. 4 „Kurze Rast" von Prutz ist auch mit lebendigem und charakteristischem Ausdrucke betont, steht aber in der Erfindung den übrigen Gesängen nach. Es bleibt überhaupt an vorliegenden Compositionen nur das Eine zu wünschen, daß es dem Componisten gelingen möge, auch jenen Momenten, in denen sich eine weiche Empfindung ausspricht, eine solche plastische Bestimmtheit der Melodik zu verleihen, die ihm sonst in vorzüglicher Weise eigen ist. Und so seien diese Gesänge allen Vereinen aufs Wärmste empfohlen, deren Mitgliedern es in Wahrheit darum zu thun ist, sich als künstlerische Menschen zu bethätigen. Stich und Ausstattung des Werkes von Seiten der Verlagshandlung sind in jeder Beziehung vorzüglich. 8.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Das siebenzehnte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 12. Februar brachte an Orchesterwerken: Ouverture zu „Faust" von Spohr und die Pastoralsymphonie von Beethoven. Frl. Dannemann sang in der bereits besprochenen Weise zwei Arien von Mozart und Weber, und Hr. Concert-M. David spielte mit anerkannter Tüchtigkeit ein Concert für die Violine (eigene Composition), sowie die Teufelssonate von Tartini unter beifälligster Aufnahme.

Das achtzehnte Abonnementconcert am 19. Februar war hinsichtlich des Programms und der Ausführung ein durchaus wohlgelungenes zu nennen. Wir hörten in demselben die königl. hannöversche Hofopernsängerin Frl. Amalie Weiß, welche in seltener Weise alle Eigenschaften einer hervorragenden Künstlerin in sich vereinigt. Sehr schöne, edle und vortrefflich gebildete Altstimme, vereint mit geistvoller, feuriger Vortragsweise und fein musikalischem Sinn, ließen uns aus sämmtlichen Leistungen ächte Künstlerschaft und ideales Streben erkennen. Frl. Weiß sang: Arie aus „Herakles" von Händel, Recitativ und Arie aus „Orpheus" von Gluck und Lieder von Schubert („An die Leyer") und Mendelssohn („Frühlingslied"). Mit beiden Arien sowol, als auch namentlich durch die innige und poesievolle Wiedergabe der Lieder wußte sich Frl. Weiß rauschenden Beifall zu erwerben, der sich nach den Liedern zum da Capo-Ruf steigerte, worauf die Sängerin noch „Herbstlied" von Mendelssohn mit gleich lebendigem und wohldurchdachtem Vortrage folgen ließ. Im ersten Theile trug Hr. Capell-M. Reinecke Concert (D moll) für Pianoforte von Mozart mit der an ihm gewohnten Zartheit, Correctheit und musikalischen Festigkeit vor; nur hätten wir hinsichtlich des Orchesters größere Discretion und Präcision als wünschenswerth beim Accompagnement hervorzuheben. Derselbe Fehler trat auch in dem Concertino für Clarinette von C. M. v. Weber, von Hrn. Landgraf (Mitglied des Orchesters) in vortrefflicher Weise vorgetragen, hervor, und wir können nicht umhin, bei dieser Gelegenheit zugleich auf eine zeitweilige unnütze Uebereilung in den Tempi im Allgemeinen aufmerksam zu machen. Beide Orchesterwerke, Symphonie vom Abt Vogler und Ouverture (Nr. 3) zu „Leonore" von Beethoven, wurden, vornehmlich letztere, schwungvoll, präcis und frisch executirt.

Der „Dilettanten-Orchesterverein" veranstaltete am Sonntag den 22. Februar im großen Saale des Schützenhauses seine sechszehnte Aufführung. Das Programm führte im ersten Theile Suite (Cdur) für Orchester von J. S. Bach, Recitativ und Arie aus „Titus" von Mozart, Ballade (Asdur) von Chopin und Arie aus der Oper „La Favorite" von Donizetti vor, während der zweite Theil die schöne Symphonie Nr. 1 in Es von Haydn zu Gehör brachte. Die Leistungen des Orchesters waren auch dies Mal ganz befriedigender Art, wenn auch mitunter einige verfrühte Einsätze einzelner Instrumente und überhaupt eine minder gute Präcision sich bemerkbar machten. — Die beiden Arien sang eine junge, zum ersten Male öffentlich auftretende Dame, die wir aus diesem Grunde nachsichtig beurtheilen müssen. Wir gestehen indeß, daß wir während ihrer beiden Vorträge nicht eine einzige Sylbe des Textes verstanden haben, ja nicht einmal unterscheiden konnten, ob dieselbe deutsche oder italienische Worte sang. Wie man uns später sagte, habe die Sängerin die letzteren gewählt. Wenn ferner ihr Ton noch nicht vollständig ausgebildet schien, so müssen wir dies vor der Hand noch ihrer Befangenheit zuschreiben. Die junge Dame besitzt aber Talent, und kann bei weiteren fortgesetzten Studien, wohin namentlich das Abgewöhnen des Tremolirens gehören muß, immer noch etwas Tüchtiges erreichen. — Die Chopin'sche Ballade fand ebenfalls durch eine junge Dame eine lobenswerthe Wiedergabe. Die Künstlerin hat gut ausgebildete Technik, schönen Ton und besitzt gutes Verständniß. Sämmtliche Leistungen wurden beifällig aufgenommen. β.

Dresden.

Der vierte Productionsabend des „Tonkünstlervereins", welcher am 12. Februar im Saale des Hôtel de Saxe stattfand, wies wiederum ein sehr interessantes Programm auf. Den Beginn machte das nur selten öffentlich zur Aufführung gelangte Trio in Es dur (Op. 70, Nr. 2) von Beethoven. Hr. Graue erwarb sich um die in technischer Beziehung nach allen Seiten hin höchst saubere und gut musikalische Ausführung des Clavierparts die vollste Anerkennung von

Seiten des Auditoriums. Die Streichinstrumente vertraten Hr. Kammermusikus Körner und Hr. Kammervirtuos Kummer in bekannt ausgezeichneter Weise. Den dritten Satz des Trio hätten wir ein wenig belebter gewünscht. Hierauf folgte Quartett für Streichinstrumente in D moll (Op. 47, Nr. 3) von Anton Rubinstein, welches von den HH. Kammermusikern Seelmann, Ackermann, Meinel und Schick in bekannt vortrefflicher Weise vorgetragen wurde. Von den einzelnen Sätzen dürfte der zweite „Allegretto" und der dritte „Adagio molto" am Meisten vorzuziehen sein. Der erste Satz „Allegro" bietet zwar interessante Motive, welche jedoch in der Durchführung dem Ohre beim erstmaligen Hören nicht gleich gut verständlich erscheinen, während der letzte Satz in der Erfindung sich nicht mit den übrigen zu messen vermag. (Die Composition des Schlußsatzes ist ja überhaupt die Achillesferse der neueren Componisten.) Trotz alledem ist dieses Quartett, vermöge seines intensiven Gehaltes und seiner vielen poetischen Schönheiten, ein Werk, welches auf die vollste Anerkennung jedes kunstsinnigen und mit dem Geiste seiner Zeit mitgehenden Hörers Anspruch zu machen berechtigt ist. Wir sind daher dem Vorstande des „Tonkünstlervereins" sowol, wie dessen ausführenden Mitgliedern um so mehr zum Danke verpflichtet, als sie in ihren Bestrebungen, das Schönste aus der neuesten Musikliteratur auszuwählen und stets würdig zur Aufführung zu bringen, nicht erlahmen. Das letzte Stück des Programms brachte ein interessantes Werk aus der Entwickelungsperiode Mozart's: „Concertone" (C dur) für zwei Violinen, Oboe und Violoncell obligat mit Begleitung von Saiteninstrumenten, Oboe, zwei Hörnern und zwei Trompeten. Das Stück besteht aus drei Sätzen: Allegro, Andantino und Tempo di Menuetto. Die Solopartien wurden mit musikalischem Verständniß und in technisch tüchtiger Weise von den HH. Kammermusikern Hüllweck, Medefind und Hiebendahl und dem Kammervirtuosen Hrn. Kummer ausgeführt. Der Commentar auf dem Programm schildert das Stück folgendermaßen: „Dieses Concertone ist eine Jugendarbeit Mozart's, in Salzburg um 1773 componirt und von ihm öfter bei seinen Kunstreisen zur Aufführung benutzt. Es zeigt die reifende Entwickelung des Mozart'schen Genies, wie solches in bald hiernach componirten Werken schon vollendet auftritt, — bekundet die Uebergangsperiode vom Schüler zum Meister. — Es war in jener Zeit eben so gebräuchlich, concertirende Tonstücke mit „Tempo di Menuetto" abzuschließen, als dies in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts mit „Tempo di Polacca" der Fall war".

Am 7. Februar brachte das Hoftheater die „Antigone" des Sophokles mit der Mendelssohn'schen Musik zur Aufführung. Diese Letztere ließ in Betreff der Qualität fast Nichts zu wünschen übrig. Der Dirigent, Hr. Capell-M. Krebs, hatte die hiesige gütigst mitwirkende „Liedertafel" zur Vervollständigung des sich auf der Bühne befindenden Chores im Orchester placirt und erzielte damit einen günstigen Totaleindruck.

Auch über die zweite Soirée für Kammermusik des Hrn. Concert-M. Lauterbach und der HH. Kammermusiker Hüllweck, Göring und Grützmacher, welche am 13. Februar im Saale des Hôtel de Saxe stattfand, vermögen wir nur Außerordentliches zu berichten. Das Programm brachte: Quartett in G dur (Op. 18, Nr. 2) von L. v. Beethoven, Quartett in A dur (Op. 41, Nr. 3) von Robert Schumann und Großes Quintett in C dur (Op. 163) für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncells von Franz Schubert. Die erste Violoncellpartie im Quintett hatte Hr. Kammervirtuos Kummer gütigst übernommen. Das G dur-Quartett Beethoven's ist von allen seinen Quartetten dasjenige, in welchem der Componist in seiner theils mild tändelnden, theils gemüthvollen Weise am Meisten in engster Geistesgemeinschaft mit seinen großen Vorbildern Haydn und Mozart sich zeigt. Aus dem Quartette Schumann's quillt ein mächtiger Strom hochpoetischer Empfindungen dem Hörer elektrisirend entgegen. Den ersten Satz könnte man nach Form und Inhalt geradezu vollendet nennen. Von grandioser Wirkung ist der phantastisch ausgesponnene zweite Satz und das Adagio mit seinen Steigerungen und seiner etwas sehr reichen harmonischen Würze. Der letzte Satz des Quartettes theilt das Schicksal mit demselben des Quartettes von Rubinstein. Trotz der größeren Massenwirkung in dem darauf folgenden Quintett und trotz des in den beiden Mittelsätzen desselben sich reichlich vorfindenden geistigen Gehaltes vermochte der Totaleindruck nicht den gewaltigen Eindruck einigermaßen zu verlöschen, welchen das Quartett von Schumann hervorgezaubert. Daß die Ausführung des Programmes eine durchweg ausgezeichnete war, brauchen wir wol kaum hinzuzufügen.

In einem Concerte der hiesigen Gesellschaft „Societs" fand Liszt's Musik zur „Lenore" von Bürger außerordentlich günstige Aufnahme. Die beiden Interpreten waren Hr. Hofschauspieler Maximilian (Declamation) und Hr. Ludwig Hartmann (Pianoforte).

Am Aschermittwoch fand im Hoftheater eine große Concert-Aufführung zum Besten der Wittwen und Waisen der Hofcapelle statt. Leider hatte sich das Publicum nur in geringer Anzahl eingefunden. Das Programm wies auf: Suite für Quartett und Flöte (D moll) von Sebastian Bach, „Ah perfido", Arie von Beethoven, gesungen von Frau Bürde-Ney, Concertante Symphonie für Violine und Viola mit Orchester von Mozart, vorgetragen von den HH. Concert-M. Lauterbach und Kammermusikus Göring, und die Ouverture, Zwischenactsmusiken ꝛc. zu „Struensee" von Meyerbeer mit verbindenden Zwischenreden, verfaßt von Sternau, vorgetragen von Hrn. Hofschauspieler Winger. Die Ausführung der Meyerbeer'schen Musik in der vorliegenden Weise können wir nicht eben als eine glückliche Idee preisen. Den Preis des Abends errangen die HH. Lauterbach und Göring durch den meisterlichen Vortrag ihres Parts. Der Letztere ist überhaupt ein bedeutender Virtuos seines Instrumentes.

L. S.

Berlin.

Je seltener in dieser Saison bei uns Concerte von fremden, berühmten Virtuosen jeglichen Genres sind — da sie Berlin meiden, weil mehr oder weniger ihre Geldbeutel anstatt gefüllt, schwindsüchtig werden —, desto mehr beeilen sich viele der ansässigen Concertunternehmer, Virtuosen und Nichtvirtuosen, einzig und allein der Ehre wegen mit ihren Leistungen muthig hervorzutreten, sämmtliche Kosten zu tragen und — die Säle mit Beifall spendendem Publicum zu füllen. Dahin ist es in der Stadt der Intelligenz, in der Metropole Preußens gekommen, daß, mit wenigen Ausnahmen, die gediegensten Leistungen unbeachtet und oft selbst die verschenkten Billets unbenutzt liegen bleiben. Welche Versumpfung für Kunstinteressen und Kunstverständniß! Nur materielle, piquante Genüsse üben noch einige Zugkraft und einigen Reiz auf das übersättigte Publicum aus. Hoffen wir, daß der Kunst und der Künstler wegen bald hierin ein Umschlag erfolgen möge, damit beide nicht sprüchwörtlich betteln gehen. — Die zweimalige Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten" in einem Zeitraume von acht Tagen durch die „Singakademie" (die Soli sangen im Sopran Frl. Decker, im Tenor Hr. Seyfart, im Baß Hr. Krause) machte hiervon eine Ausnahme.

Hr. Oertling hatte im Cäciliensaale der „Singakademie" ein schwach besuchtes Concert veranstaltet. Seine anerkannt gediegenen Leistungen als Violinvirtuos wären eines besseren Erfolges würdig gewesen. Außerordentlich beifällig wurde eine sehr effectvoll für Violine von ihm geschriebene und gespielte Polonaise aufgenommen.

Der Domchor brachte in seiner zweiten Soirée am 29. Januar folgende neue Sachen mit seltener Präcision und Feinheit in der Auffassung zu Gehör: Marianische Antiphone (vierstimmig) von G. P. da Palestrina; Ave verum (dreistimmig) von G. B. Martini; Salve Regina (vierstimmig) von G. E. Bernabei, ein gehaltvolles Musikstück; Motette (sechsstimmig) von H. Schütz, ein in seinen drei Motiven ausgezeichnet durchgearbeiteter Vocalsatz. Im zweiten Theile wurde Joh. Seb. Bach's zweichörige, schwierige Motette „Fürchte dich nicht", ein Meisterstück von polyphoner Schreibart in Betreff der zusammenwirkenden Motive, eines Cantus firmus und eines chromatisch durchgearbeiteten Fugenthemas, unübertrefflich schön gesungen. Dann folgten noch einige vierstimmige Motetten Graun's und der 31. Psalm (vier- und achtstimmig) von Nicolai. Außerdem sang Hr. Geyer eine Composition neueren Datums, die wol nur irrthümlich als aus dem 17. Jahrhundert von Alessandro Stradella stammend bezeichnet war. Die HH. Concert-M. Zimmermann und Kammermusiker Rammelsberg, G. Richter, Kahle und J. Stahlknecht spielten auf allerhöchsten Befehl der Königin Augusta eben so gut in der Auffassung als vorzüglich in der Technik das Adagio con Sordino aus Mozart's G moll-Quintett. Die Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser" von Haydn hörten wir nicht mehr.

Am 2. Februar fanden vier Musikaufführungen statt: die „Nachtwandlerin" mit der Artôt, Laub's einziger Quartettabend in dieser Saison (Großer Saal der „Singakademie"), Seb. Bach's „Weihnachtsoratorium" vom Bach-Verein unter W. Rust's Leitung im Arnim'schen Saale und das Instrumental- und Vocalconcert zum Besten der Darlehnsbank im Saale des königl. Schauspielhauses, in welchem Referent mit der seit October v. J. unter seiner Leitung stehenden „Neuen Akademie für Männergesang" (10 Gesangvereine zu 200 Sängern) durch sechs Chorgesänge von Herzog Ernst von Sachsen, Kreutzer, C. M. v. Weber, H. Dorn, Große und Franz Mücke mitwirkte. (Letzterer, dessen Tod Sie bereits meldeten, war am 24. Januar 1819 zu Möckern in der Provinz Sachsen geboren und starb am 8. Februar

allhier an der Herzbeutelwassersucht.) Sämmtliche Chorgesänge wurden mit Präcision und Geschmack gesungen und tönten mächtig in dem prächtigen Saale. Unterstützt wurde dies Concert noch von den HH. Concert-M. Zimmermann, Kammermusikern Rammelsberg, G. Richter, Kahle, Jul. Stahlknecht, di Dio, Hofopernsänger Fricke, Hofpianist R. Hasert und der königl. Hofschauspielerin Frl. Pellet.

Die letzte Soirée der HH. Zimmermann und Jul. Stahlknecht im Vereine mit den obengenannten Herren und dem Hrn. Capell-M. Taubert (Saal des Englischen Hauses) bot herrliche Genüsse, und fanden sämmtliche Vorträge den lautesten, verdientesten Beifall.

Th. Rode.

Breslau.

Die neunte Symphonie-Soirée des „Orchestervereins" führte uns einen bisher hier unbekannten Gast, die Pianistin Frl. Sara Magnus aus Stockholm, als Vertreterin des Solovortrages zu. Die jugendliche Dame hatte das Fmoll-Concert von Chopin und „Polacca brillante" von Weber (in der Liszt'schen Bearbeitung) gewählt, und fügte, den stürmischen Zurufen nachgebend, noch Chopin's großen As dur-Walzer hinzu.

Frl. Magnus darf sich, den Leistungen dieses Abends nach, in die erste Reihe unserer Claviervirtuosen stellen. Wohlklingender, dabei markiger Anschlag, außerordentliche Correctheit und sehr rationeller Pedalgebrauch sind Vorzüge ihres Spieles. Die großen Schwierigkeiten, besonders in den Passagen, überwand sie mit einer so graciösen Leichtigkeit, daß sich die Töne wie Perlen an einander zu reihen schienen. Aber mehr als Das wollen wir die Poesie hervorheben, welche aus dem Spiele der Künstlerin athmete und Chopin's schönes und tief gefühltes Werk zu vollkommenster Geltung kommen ließ. Das innige Verständniß, welches aus der feinen Nuancirung der Composition ersichtlich war, ließ uns in Frl. Magnus die denkende Künstlerin erblicken, und glauben wir der jugendlichen Dame eine glänzende Zukunft vorbehalten. Sie spielte einen Concertflügel von Blüthner in Leipzig, ein vortreffliches Instrument, welches die allgemeinste Anerkennung fand.

Die Leistungen des Orchesters waren an diesem Abende wieder vortrefflich. Von Beethoven wurde die Coriolan-Ouverture und die C moll-Symphonie aufgeführt, beide Werke in einer Weise, die das Publicum begeisterte und dem Dirigenten, Hrn. Dr. Damrosch, lebhaften Hervorruf einbrachte. Neu war ein Capriccio über russische Nationalthemen, „Kamarinskaja" von Glinka, ein frisches, fein combinirtes Orchesterstück, welches mit allgemeinem Interesse aufgenommen wurde.

In einem Benefizconcerte des königl. Musik-Dir. Hrn. Schön lernten wir einen sehr tüchtigen Violoncellvirtuosen in Hrn. Cabisius, Hofmusiker des Fürsten zu Hohenzollern, kennen. Hr. Cabisius trug u. A. das zweite Goltermann'sche Concert vor und zeigte eine bedeutende Technik bei schönem und großem Tone. Sehr angenehm fiel es uns auf, daß der Virtuose keine der Manieren in sein Spiel einfließen ließ, von welchen selbst bedeutende Violoncellisten sich nicht immer befreien können; an der Spitze solcher Manieren steht die Hypersentimentalität. Das Spiel des jungen Künstlers wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Den übrigen Theil des Concertes, der übrigens nichts besonders Bemerkenswerthes enthielt, waren wir verhindert zu hören.

Eugen v. Blum.

Prag.

Der Tag des 8. Februar, an dem Richard Wagner zum ersten Male in unserer Stadt eine Musikaufführung leitete, wird stets und unverlöschlich in der Erinnerung aller kunstliebenden Prager bleiben. Dies Ereigniß ist in der That epochemachend, es ist entschieden das wichtigste in den letzten Jahrzehnten unseres Musiklebens; denn mit Ausnahme der ersten Vorstellung des „Tannhäuser" im November 1854, ferner der Einführung des „Lohengrin" am 28. Februar 1856 und der Concerte am 23. December 1856 und am 6. April 1857 wüßte ich kein Begebniß namhaft zu machen, das sich mit dem obengenannten an Wichtigkeit und tiefer Bedeutsamkeit nur im Entferntesten messen könnte. Das Concert am 8. Februar bot uns so ziemlich ein Bild von der Entwickelung, dem Werden und Reifen dieses außerordentlichen Künstlers dar; da waren die frühesten Blätter und duftigen Blüthen und die reifsten, herrlichsten Früchte. Die Eine und einzige Faust-Ouverture war uns schon seit Bülow's genialer Wiedergabe ein lieber Bekannter; ebenso mußten das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" und die Ouverture zu „Tannhäuser" gleich bei ihrer ersten Aufführung in Prag im Jahre 1853 (als „Ouverture" schlechtweg) auf stürmisches Verlangen zwei Mal gespielt werden. Neu waren für uns: die wunderbar schöne, tiefpoetische „Versammlung der Meistersingerzunft" für Orchester (aus „Die Meistersinger von Nürnberg"), „Pogners Anrede an die Versammlung" (gesungen von Hrn. Rokitansky), das Vorspiel zu den „Meistersingern" und Siegmunds Liebeslied aus der „Walküre" (gesungen von Hrn. Bernard). Wahrlich, diese herrlichen Bruchstücke sind durchaus nicht geeignet, die Vorhersagungen verschiedener alter Weiber männlichen Geschlechtes und unterschiedlicher Bettelpropheten kritischer Profession, die schon vorher wußten, daß es mit Wagner aus sei, und uns ein Erkleckliches vorpredigten über das Versiegen von Wagner's Schaffenskraft, zu bestätigen.

Die Prager empfingen den geliebten Meister gleich bei seinem Erscheinen am Dirigentenpulte mit minutenlangem Beifallssturme, der sich von einer Programmnummer zur anderen steigerte, mit Hoch- und Sláva-Rufen, spendeten ihm Blumen und Kränze, und man kann behaupten, daß der Saal unserer Sophieninsel noch niemals Zeuge einer solchen, aus tiefinnerster Erregung und wahrster Begeisterung entspringenden Huldigung gewesen ist. Das Vorspiel zu den „Meistersingern" und das bezaubernd schöne, charakteristische Liebeslied Siegmunds mußten wiederholt werden. Am Schlusse der Aufführung konnte sich das Publicum kaum von dem verehrten Meister trennen, der, sichtlich gerührt, eine kurze Ansprache an die Versammelten hielt, worauf der Sturm erst recht von Neuem losbrach. Wir hoffen, daß dies nicht das letzte Mal gewesen ist, wo der Meister in unserer Mitte geweilt, wenigstens versprach er, bald wieder zu kommen. Möge er sein Wort wahr machen. Das Zustandekommen des Concertes verdanken wir den HH. Heinr. Porges und Joh. Lieblein, die mit rühmlicher Energie und Ausdauer ihre Kräfte der guten Sache widmeten und alle Hindernisse beseitigten, die sich nur zu bald einem edlen Zwecke in den Weg legen; denn die liebe Indolenz folgt ja nur dem innersten Zuge ihrer eigenen Natur, wenn sie überall sympathisch Schmutz sieht, wo doch nur strahlender Glanz zu finden. Daß man ohne Aussicht auf pecuniären Gewinn einer Sache dienen könne, das ist den Leuten vollends eine Antinomie der speculirenden Vernunft.

Nach der Musikaufführung wurde dem Meister durch die genannten Herren ein ihm von einem zahlreichen Verehrerkreise gewidmeter, zierlich gearbeiteter Lorbeerkranz überreicht.

F. Gerstenkorn.

Weimar.

Am 9. Januar fand ein Concert der jugendlichen Pianistin Frl. Marie Trautmann statt. Die junge Dame spielte, trotz mancher Unannehmlichkeiten, Beethoven's Ddur-Trio Op. 70 (im Vereine mit den HH. Kammermusikus Walbrül und Hofmusikus Bürchl), Souvenir de Schubert von Prudent, Andante und Allegro aus dem sechsten Clavierconcerte ihres Lehrers H. Herz, Don Juan-Phantasie von Thalberg und Ouverture zu „Wilhelm Tell" für Pianoforte übertragen von Fr. Liszt. Daß die musikalische und allgemeine Bildung der talentvollen jungen Künstlerin noch nicht bis zu Beethoven heranreichte, war wol weder zu erwarten, noch zu verlangen. Ihre technische Ausbildung ist indeß ziemlich bedeutend vorgeschritten, so daß bei ernsteren Studien sich später wol noch ächt Künstlerisches erwarten läßt. Besonders gut spielte sie Liszt's Transscription der Tell-Ouverture. Der schöne Flügel aus der Fabrik von H. Herz, dessen sich Frl. Trautmann bediente, verdient besondere Anerkennung. Unterstützt wurde das Concert in bester Weise von Frau Capell-M. Wettig, welche trotz sichtlicher Indisposition F. Schubert's „Trockene Blumen", „Frühlingsnacht" von Schumann, „Ich liebe dich" von Liszt und „Ich grolle nicht" von Schumann mit Erfolg executirte, worauf Frl. Christ, großherzogl. Hofschauspielerin, mehrere Declamationen mit reichem Applaus vortrug.

Aus bester Quelle kann ich Ihnen mittheilen, daß am Geburtstage unserer kunstsinnigen Frau Großherzogin, dem 8. April, Hector Berlioz' neueste Oper „Beatrice und Benedict" über die Breter gehen wird. Der berühmte Componist ist zur Direction bereits eingeladen worden. Die Textübertragung befindet sich in den Händen Ihres Mitarbeiters Dr. Richard Pohl.

A. W. G.

Erfurt.

Kürzlich erfreute uns der rühmlich bekannte Pianist Robert Pflughaupt aus Aachen durch ein wohlgelungenes und stark besuchtes Clavierconcert; er spielte: Andante und Variationen für zwei Pianos von R. Schumann, Walzer aus Gounod's „Faust" von Liszt, Nocturne von Chopin und Cantique d'amour von Liszt, Sonata quasi fantasia in Cismoll von Beethoven, „Yankee-doodle", Rhapsodie américaine von R. Pflughaupt, Duo über

Meyerbeer's „Nordstern", nach einer Phantasie von Kullak für zwei Pianos von Wehle. — In den Piècen für zwei Pianos wurde der Concertgeber, welcher sein trefflich gewähltes Programm zur entschiedenen Geltung brachte, durch Frau Sophie Pflughaupt mit bestem Erfolge unterstützt. Der ungewöhnliche Applaus veranlaßte das Pflughaupt'sche Künstlerpaar, noch die von Pflughaupt für zwei Pianos bearbeitete Triller-Etude von Schulhoff zuzugeben.

Schließlich erwähnen wir noch, daß sich hier ein Verein für classische Kirchenmusik a capella gebildet hat. G.

Gothenburg.

Wenn wir früher versäumt, einen Bericht über die hiesige deutsche Oper einzusenden, so geschah es aus doppelten Gründen. Einerseits ist das ganze Unternehmen ein so neues — eigentlich mit wenig Vorsicht eingeleitetes — und mit so mancherlei Schwierigkeiten verknüpft, daß wir fast wöchentlich der Auflösung der Oper entgegensahen; andrerseits waren die Aufführungen unter der technisch höchst unvollkommenen Leitung des Directors v. d. Osten mit nur sehr geringen Ausnahmen gar wenig geeignet, uns zu einer kritischen Besprechung zu veranlassen. Da inzwischen das hiesige Publicum dem Unternehmen in dieser Saison in eben so aufmunternder Weise entgegentritt, wie in der ersten vom December 1861 bis Mai 1862 (wenn auch mit natürlich gesteigerten Prätensionen), und der Director wenigstens den möglich besten Willen zeigt, so geben wir hier in kurzer Uebersicht ein Verzeichniß der besten Mitglieder sowie der gegebenen Opern. Von den Mitgliedern des vergangenen Jahres war allein die erste dramatische Sängerin, Frl. L. Bölcker, im Stande, sich für längere Zeit die Gunst des Publicums zu erhalten, daher ihr Engagement für diese Saison allseitig mit Freuden begrüßt worden und das Interesse bei dem ausdauernden Fleiße und sichtbarsten Fortschritten dieser jungen Künstlerin ein stets wachsendes ist. Frl. Bölcker ist im Besitze einer sehr umfangreichen Sopranstimme, die, was natürliche Frische und Stärke anbelangt, so leicht keine Rivalin zu scheuen hat, und wird es ihr bei bester Begabung und einem in jetzigen Zeiten wahrhaft seltenen Eifer gewiß bald gelingen, sich in ihrem Vaterlande einen ihren Leistungen entsprechenden Platz zu erringen, um so mehr, als auch ihr überall verständiges Spiel Zeuge des geistigen Verständnisses ihrer Partien ist. Da das Repertoire der hiesigen Oper ein leider nur sehr unvollkommenes, so müssen wir fürs Erste jeden Wunsch aufgeben, Frl. Bölcker auch in neueren Opern zu sehen, doch heben wir unter den bisherigen Opern folgende in jeder Hinsicht befriedigende Leistungen hervor: Agathe, Donna Anna, Gräfin, Fidelio, Alice, Rosine, Acuzena. Die übrigen Mitglieder dieser Saison sind, mit Ausnahme der Frau Beck-Weichselbaum, neu; letztere genügt bei ihrer Routine auf den Bretern und ihrer musikalischen Gewandtheit, jeden Augenblick jedes beliebige Fach auszufüllen, immer noch einem großen Theile; doch müssen wir ihren Leistungen einen wahrhaft künstlerischen Werth entschieden absprechen. Eben so wenig vermögen wir der Coloratursängerin Frau Jung irgend welches Interesse abzugewinnen, können dagegen dem Frl. Doll als Soubrette unsere volle Anerkennung nicht versagen. Mit ihrer kleinen, sauberen Stimme und netten Erscheinung wird sie überall gern gesehen und geschätzt werden. Von den Sängern nennen wir die HH. Laske (Tenor), Otto (Bariton), La Montée (Baß), Weiß (Baßbuffo). Die beiden Ersteren traten mit Glück nur in lyrischen Partien auf, weiter hinaus reicht ihr Vermögen jedoch nicht, wogegen Hr. Weiß überall befriedigte, besonders als Caspar, Bartolo, Rocco; nur wünschten wir, daß derselbe mehr auf eine reinere Intonation achte. Das Chorpersonal genügt für kleine und mittlere Opern, und ein kleines Ballet-personal bietet dem Publicum von Zeit zu Zeit eine angenehme Unterhaltung.

Für den Monat März steht das Gastspiel des Hrn. Tichatschek bevor. tz.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Am Berliner Opernhause gastirt jetzt neben der Artôt und Wachtel auch noch Frl. Lichtmay vom Wiener Hofoperntheater. Einer solchen Rivalin gegenüber mag sich freilich schlecht Concurrenz machen lassen.

— Frl. Elise Eicke hat sich, wie von mehreren Seiten berichtet wird, in Bremen als Gesangslehrerin niedergelassen. Schade, daß die junge Künstlerin so bald sich der Oeffentlichkeit entzieht.

— Am 24. begann Merelli mit seiner italienischen Gesellschaft eine Stagione am Wiener Carltheater, die bis zum 24. April reichen wird. Der Stern derselben ist die Patti. Der höchste Preis einer Loge im Parterre oder auf der ersten Gallerie beträgt für diese Zeit 660 Gulden.

Musikfeste, Aufführungen.

— Am 23. d. Mts. veranstaltete H. v. Bülow im Weimarer Hoftheater ein Concert zum Besten der „Schillerstiftung" mit folgendem Programm: Festmarsch von Lassen; „Die Karawane", Prolog von Carl Gutzkow, gesprochen von Hrn. Grans; Liszt's Es dur-Concert; Ballade für großes Orchester, nach Uhland's Gedicht „Des Sängers Fluch" von H. v. Bülow; Beethoven's Sonata appassionata; Schiller's „Kassandra", gesprochen von Frl. Fanny Janauschek; Ungerische Rhapsodie Nr. 14 (Mscr.) für Pianoforte und Orchester von Liszt; Schiller's „Ideale", gesprochen von Frl. Janauschek, und Liszt's gleichnamige symphonische Dichtung.

— Das sechste „Akademische Concert" in Jena am 15. eröffnete Mozart's „Maurerische Trauermusik", und folgten an weiteren Orchesternummern die Ouverturen Op. 115 von Beethoven und zu „Alphons und Estrella" von F. Schubert, sowie Schumann's Es dur-Symphonie. Als Solist wirkte Concert-M. David aus Leipzig mit, der ein Viotti'sches Concert, seine Variationen über ein russisches Volkslied und zwei kleinere Piècen, wie uns geschrieben wird, mit außerordentlichem Beifalle vortrug. Nicht minder dankbar wurde sein Anerbieten aufgenommen, in der das Programm beschließenden Symphonie mitzuspielen.

— Am 19. d. Mts. gab der früher von Musik-Dir. Blaßmann, jetzt von dem vormaligen Kammermusikus O. Kummer dirigirte „Orchesterverein" in Dresden vor eingeladenen Zuhörern ein Concert mit folgendem interessanten Programm: Ouverture zur Oper „Talestri" von der Kurfürstin Marie Antoinette Walpurgis, der Gemahlin des sächsischen Kurfürsten Friedrich Christian und der Mutter Friedrich August des Gerechten, um 1760 componirt, und eine Sopranarie aus der Pastoraloper „Der Triumph der Treue" derselben Componistin, Beides im Hasse'schen Styl; eine Symphonie oder vielmehr Ouverture aus einer italienischen Oper Gluck's, der ersten Periode des Meisters angehörend, Ouverture und Arie aus „Sargino" von Paer und Mozart's Cdur-Symphonie Nr. 6. — Der dortige, vor Kurzem erst begründete Chorgesangverein „Euterpe" unter Direction des Hoforganisten Ed. Kretzschmar veranstaltete am 20. mit Unterstützung des Laube'schen Musikcorps eine Aufführung, deren Schwerpunct eine Composition eines früheren Mitarbeiters d. Bl., des verstorbenen Julius Becker, bildete, betitelt „Die Zigeuner", Rhapsodie in sieben Gesängen.

— Beim dritten Abonnementconcert des Stadtorchesters in Chemnitz, welches von Orchestersachen Schumann's Manfred-Ouverture und Rubinstein's Ocean-Symphonie brachte, wirkten Hr. Lund und Frau Röske-Lund mit. Ersterer spielte das Stein'sche Oboe-Concert und die Schumann'schen Romanzen.

— Man schreibt aus Paris: „Die Pasdeloup'schen populären Concerte wirken schon ansteckend. . . Wir haben nun auch „Matinées musicales", welche auf dem Boulevard des Italiens veranstaltet werden; doch dürfte diesen die Concurrenz mit dem älteren Unternehmen schwer fallen. . . . Unsere großen Componisten finden kaum in Deutschland eine enthusiastischere Aufnahme, als von Seiten der hiesigen Kunstliebhaber. . . . In der letzten „Matinée musicale" kamen außer Bruchstücken von Saint Saens, Bizet und Deshilhomont „Die Wüste" von Fél. David und Meyerbeer's Ouverture für die Eröffnung der allgemeinen Industrie-Ausstellung in London zu Gehör." Nun, die Tendenzen dieser beiden Institute scheinen doch nicht völlig gleich zu sein.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Am Nürnberger Stadttheater ist der zweite Theil des Goethe'schen „Faust" in der Bearbeitung von Wollheim und mit der Musik von Pierson in Vorbereitung.

— Aus Brüssel wird berichtet, daß an der dortigen großen Oper Wagner's „Rienzi" demnächst gegeben werden wird; die Bearbeitung des Textes hat Jules Guillaume geliefert. „Trotz Hrn. Fétis", heißt es weiter, „zählt die neudeutsche Schule viele begeisterte Adepten in der Künstlerwelt der belgischen Hauptstadt."

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Wieprecht in Berlin wurde jüngst zum Generaldirector der preußischen Militairmusik ernannt, E. Pauer in London erhielt vom Kaiser von Oesterreich das Ritterkreuz des Franz Joseph-Ordens

und der Herausgeber der „Revue et Gazette musicale de Paris", Dufour, vom Könige von Holland den Orden der Eichenkrone.

Todesfälle.

— In Anderlecht starb am 15. d. Mts. der königl. belgische Hofpianist Henri de Fiennes.

Literarische Notizen.

— Ein „Führer durch die Gesangsliteratur", welcher schon vor längerer Zeit von L. Köhler angezeigt wurde, befindet sich nunmehr unter der Presse.

Leipziger Fremdenliste.

— Im Laufe der letzten acht Tage besuchten uns: Frl. Amalie Weis, Hofopernsängerin aus Hannover, sowie die HH. H. v. Bülow aus Berlin und Musik-Dir. Klingenberg aus Görlitz.

Vermischtes.

— Die Frage, ob ein Neubau oder nur ein Umbau des Leipziger Stadttheaters vorzunehmen sei, ist endlich und glücklicher Weise zu Gunsten des ersteren entschieden worden. Doch streitet man sich nun wieder herum, auf welchen Platz das neue Theatee zu stehen kommen soll.

— Ein kürzlich in Leipzig verstorbener Kaufmann Chr. Morgenstern hat dem hiesigen Theater-Pensionsfonds ein Legat von 2000 Thalern und dem Orchester-Pensionsfonds 500 Thaler testamentarisch ausgesetzt.

— Rudolf Biole in Berlin hat, zunächst für seine Clavierschüler, einen Cursus populären Unterrichts in den Elementen der Harmonielehre, Erläuterung classischer Tonwerke u. s. w. eingerichtet, zu dem jeder Zeit neue Theilnehmer eintreten können.

— Meyerbeer erhielt dieser Tage von seinen Verehrern in Barcelona, aus Veranlassung der dortigen Aufführungen des „Propheten", einen silbernen Lorbeerkranz.

— Hr. Calzado, der Director der italienischen Oper in Paris, der den wesentlichsten Theil seines Vermögens am Spieltische erworben haben soll, war in einer Scandalgeschichte, welche die Verhaftung einiger Kartengauner in einem Lorettensalon erzählt und jetzt vor Gericht spielt, als mitbetheiligt genannt worden. Zur Abwehr erklärte derselbe im „Temps", daß von der gegen ihn gerichteten Bezüchtigung Nichts weiter wahr sei, „als seine harmlose Anwesenheit in den Salons der Madame Julia Barucci". Der Staatsminister hat aber die Sache nicht so ganz harmlos genommen; denn der „Moniteur" meldet soeben als vermischte Nachricht, daß, da Hr. Calzado seine Entlassung eingereicht, Hr. Andrés Mico, unter Verwaltungsaufsicht des kaiserl. Theatercommissars Monnais, zum provisorischen Gérant des Théâtre impérial italien ernannt worden sei.

☞ **Hierzu als Beilage Titel und Inhaltsverzeichniß des 57. Bandes dieser Zeitschrift.**

Literarische Anzeigen.

Joachim Raff's Preis-Symphonie,

gekrönt von der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ist am 22. Februar mit grossem Erfolge daselbst unter Leitung des Directors Hellmesberger zur Aufführung gekommen und erscheint mit Eigenthumsrecht in unserem Verlage unter dem Titel:

„An das Vaterland."

Eine preisgekrönte Symphonie, für grosses Orchester componirt von J. Raff als Op. 96, in Partitur, Orchesterstimmen und im vierhändigen Clavierauszug.

Verlag von **J. Schuberth & Co.**
in *Leipzig & New York.*

Aufforderung zum Abonnement.

Die Heimath.

Deutsches Unterhaltungsblatt
mit vorzüglichen Illustrationen.

(Erscheint jede Mittwoch).

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Feodor Wehl.**

Wöchentlich 1 Nummer.

Preis vierteljährlich 10 Ngr.

Auch in Monatsheften.

Der Inhalt unseres Blattes soll die Deutschen ihre deutsche Heimath nach allen Ecken und Enden hin so kennen und lieben lehren, dass sie stolz darauf werden und keiner anderen Nation kleinmüthig den Vorrang einräumen. Zu diesem Zwecke bringt die „Heimath" grössere Romane aus dem deutschen Volks- und Sittenleben, Charakterskizzen, Naturschilderungen, Humoresken, Bilderräthsel, Betrachtungen über den laufenden Monat in Feld und Wald, Hof und Haus, bestehend aus Rathschlägen und Anweisungen für die Hausfrau, den Jäger, Naturfreund, die Gesundheitspflege etc. etc. Unter den der Unternehmung gewonnenen Schriftstellern führen wir an: *A. Bölte, Dr. Brehm, A. Cosmar, K. Ebersberger, L. Ernesti, K. Georgi, E. Gottwald, G. Hammer, W. v. K., H. Keferstein, Dr. Lehmann, Dr. E. Löhn, A. Löhn, Lubojatsky, A. v. Maltitz,* Prof. *Masius, Otto Müller, E. Niendorf, K. Russ, C. Schultes, L. Siegel,* Prof. *B. Sigismund, H. Stiehler, A. Stern, M. M. v. Weber, E. Willkomm, A. Ziegler* etc.

Alle *Buchhandlungen* und *Postämter* nehmen Bestellungen an.

C. C. Meinhold & Söhne in *Dresden.*

Gesang-Vereinen

empfiehlt sich zur Anfertigung von Fahnen auf Seidenstoffen ohne Naht die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in *Leipzig.*

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker

und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Inhalt von No. 1:

Was wir wollen. — Verbesserte Mechanik an den Maschinenpauken. Von *E. Pfundt.* — Eine Prima Donna. Novelle von *A. Schrader.* — In der Pause. — Kritisches. — Feuilleton. — Engagements. — Musikalische Neuigkeiten. — Anzeigen.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig.*

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 6. März 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 1 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Treutwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 10.
Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Liszt's symphonische Dichtungen. Von Louis Köhler. — Federskizzen aus dem Pariser Musikleben. Von E. Schelle. — Beethoven's Pastoral-Symphonie Von Hector Berlioz. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Löwenberg). — Tagesgeschichte. — Literarische Anzeigen.

Liszt's symphonische Dichtungen.*)

Von

Louis Köhler.

Bisher haben die Kämpfe für und wider die neuesten Instrumentalwerke Liszt's eine ruhige Betrachtung kaum aufkommen lassen; gleichwol dürfte eine solche an der Zeit sein, und wärs auch nur, um den Ruf unserer kritischen Nation zu retten, deren Crême, die Nation der Kritiker, vor Eifer im Apotheosiren und im Maltraitiren den klaren Blick verlor; sogar für Thatsachen fehlte oftmals die richtige Auffassung: wo eines der symphonischen Werke Liszt's mit zweifelhaftem Erfolge aufgeführt wurde, fanden die künstlerischen Glaubensgenossen ein Furore, und wo eines derselben mit allgemeiner Beifalls-Acclamation begrüßt wurde, fanden die Widersacher ein Fiasco. Demgemäß flossen die widersprechendsten Berichte in die Journale, die Meinung des Publicums wurde hin- und hergezerrt, und jetzt auch steht die Sache so, daß nur ein Theil erst zur vollen Unbefangenheit zurückgekehrt ist.

Solche Vorgänge anzusehen, mochte für den Urheber der Werke gewiß nicht angenehm sein, da man ihn doch unmöglich zugleich für den Urheber des Streites ansehen kann. In dieser Hinsicht sind viele Ungerechtigkeiten von Seiten der Gegner vorgekommen. Der Künstler componirte seine Partituren sicherlich nicht, um Unfrieden zu stiften, sondern um seine ihm vorschwebenden Ideale zur Erscheinung zu bringen; wie jeder Schaffende, hoffte er auf Sympathie der Menschen. Diese Zwecke und Wünsche existiren auch bei dem untergeordnetsten Lied- und Nocturne-Componisten, der das allbekannte Sextolenaccompagnement zum millionensten Male einer zuckerwässerigen Melodie unterlegt. Aber ein solcher Mann zieht ungefährdet seine Straße, dem friedlichen Gewerbe des Stundengebens nachgehend; warum verdiente nun gerade der auch in anderer Beziehung unbestreitbar hervorragende Künstler in Weimar für seine Partituren so arge Angriffe? Sind die Werke desselben etwa so kunstwidrig? Es giebt, selbst vom feindseligsten Standpuncte aus betrachtet, unvergleichbar schlimmere, die Niemand beschimpfte. Geschehen die Angriffe, weil die Werke den Freunden Liszt's so gut gefallen? Dafür ist der Componist schwerlich verantwortlich, noch weniger strafffällig. Und wer will Richter darüber sein, ob die Freunde oder Feinde bessere Menschen und Künstler sind?

Sollte also in dieser Sache das Gerechtigkeitsgefühl der Presse ganz eingeschlummert sein? sollte unter den Angehörigen und Gegnern der Partei Niemand sich befinden, der, unbekümmert um den Componisten, unbekümmert um Freunde und Widersacher, eine objectiv-kühle Meinung ausspricht? Es mag Mancher glauben, er spreche eine solche Meinung aus, und doch spricht er zum Theil nur, wie er wünschte, daß es eigentlich sein möchte. Manche Freunde bedecken das Ueble mit dem Guten, die Feinde das Gute mit dem Uebeln, was in den Werken enthalten ist, derartig, daß ihre Augen von dem Bedeckten Nichts sehen.

So will ich denn hier sprechen, wie es in mir ungetrübte Wahrheit ist. Ich halte die Werke, selbst vom Standpuncte der Indifferenten aus betrachtet, für bedeutend und jedenfalls merkwürdig genug, um ihnen Besprechungen jetzt und künftig noch zu widmen; sie haben alle große Tugenden und daneben auch wol Fehler, und zwar beide von eigenthümlicher Art; dabei sind die Partituren, unter sich verglichen, von verschiedenem Werthe. Mit den classischen Symphonien kann man sie weder messen noch sonst vergleichen, sie sind ganz anderartige Gewächse; ich halte sie aber als moderne Musik, wie sie aus einem sich rein dem Ideale widmenden starken Geiste entsprang und aus den jetzigen kunsthistorischen Bedingungen resultirt und resultiren mußte, im höchsten Grade für bemerkenswerth.

Dem Inhalte nach haben wir es hier bekanntlich mit Programm-Musik zu thun, also mit Musik, die einen bestimmten dichterischen Ideenkern hat. Man zweifelt die Berechtigung solcher Musik an, aber nichtsdestoweniger existirt sie, von den größten Musikern producirt. Gegen alle Programme von abstractem Verstandesgehalt und von blos gegenständlicher

*) Anmerk. d. Red. Unsere Leser erinnern sich wol, daß d. Bl. bisher nur erst ausführlichere Besprechungen über die Symphonien zu Dantes „Göttlicher Comödie" und Goethe's „Faust" gebracht haben. Specieller eingehende Mittheilungen bald nach Erscheinen der ersten neun symphonischen Dichtungen veröffentlichten wir nur in unseren „Anregungen".

Art eingenommen, muß ich mich doch, mit vielen Anderen, für solche Programme aussprechen, die einen guten musikalischen Gefühlsinhalt haben. Der Musiker kann z. B. nicht Philosophie, nicht ein Haus u. dergl. ausdrücken; aber er kann die Schmerzen einer Niobe, den Gefühlsgehalt einer Heldenepisode in Tönen aussprechen. Freilich sagen die Töne nicht, daß die Gefühle speciell die einer Niobe oder einer anderen bestimmten Persön seien: das kann die Musik nicht, denn dies ist ein Motiv von gegenständlicher Natur. Da tritt nun das Programm auf, es sagt das zu dem Innerlichen gehörige Aeußerliche. Selbst die bildende Kunst kann sich ohne Programm nicht immer verständlich machen, wo es gilt, die besondere Bedeutung des Motives auszudrücken: eine weibliche Schmerzensgestalt müßte erst als Niobe, eine Heldengestalt als Roland oder Fingal ausdrücklich genannt werden. Es ist uns interessanter, wenn wir eine Trauermusik von Mozart hören, zu wissen, daß sie z. B. für eine Maurerceremonie geschaffen wurde, man versetzt sich beim Hören in die eigene Art des Gefühles der Trauer und hat dann einen Genuß von weniger gewöhnlicher Art. Programmmusik muß also als Gattung die entschiedenste Existenzberechtigung haben; sie muß aber als solche gut sein. Liszt's Programm-Motive sind mir alle so eigenthümlich als musikalisch naturgemäß erschienen, sie haben ästhetischen und menschlichen Gefühlsgehalt; was in ihnen musikalisch nicht auszudrücken ist, speciell Persönliches, Gegenständliches, die Aeußerlichkeiten der Gefühlssituationen u. dergl., ist nicht das Wesentlichste, gehört aber doch im Sinne der besonderen musikalischen Conception in zweiter Linie zur Sache, und weil es nicht in Tönen auszudrücken ist, wurde es im Programme wörtlich beigegeben. Es könnte auch wegbleiben, und man würde immer noch einen Musikgenuß haben, wie man solchen z. B. bei einer Chopin'schen Charaktercomposition hat; doch den speciellen, eigenartigen würde man nicht haben können, man würde (wie es auch bei anderen Stücken geschieht) ahnungsvoll errathen wollen, ob wol etwas Besonderes darin liege und was dies wol sei? Was für Programme haben viele Leute, die vielleicht principiell gegen Programmmusik sind, zu manchen Symphonien geschrieben und gesprochen! z. B. zu der Beethoven'schen in Cmoll und Adur! Beweis, daß die Sache in der Natur liegt.

Die Form der symphonischen Dichtungen ist die der freien Phantasie, mit einer symbolischen Durchführung der charakteristischen Motive. Es macht sich aber auch der Zug des Rhapsodischen in den Stücken bemerklich, der Componist macht Abschlüsse und beginnt neu, was zuweilen störend auffällt und zu Vorwürfen für ihn veranlaßte, weil der Organismus darunter leidet; es ist aber in der rhapsodischen Form zugleich Stimmungseinheit und formelle Verbindung waltend, weil die Motive im Geiste des Ganzen fortgeführt werden. Die zwar freie, doch an sich mit großer Kunst behandelte Form der symphonischen Dichtungen wird oft als „formlos" bezeichnet. Sie scheint dies allerdings gegenüber der gewohnten Symphonie-, Ouverturen- und Sonatenform zu sein, ist es in der That aber nicht. Man muß nicht derartig in Gewohnheitsbanden gefangen sein, daß man Vergleichungen mit Bekanntem auch da nicht unterlassen kann, wo sie außer der Natur der Objecte liegen. Wer wird ein Figuren- und ein Landschaftsbild vergleichen? Die Formen der Symphonie, Ouverture und Sonate haben sich derartig durch immerwährendes Hören und Ueben eingelebt, daß auch die allermittelmäßigsten Componisten ihrer vollkommen mächtig sind und dies ihnen nicht einmal als Verdienst anzurechnen ist. Der Inhalt ist bei ihnen immer nur ein mehr oder minder neu ingredienzirter Aufguß des vorhandenen allgemeinen Phantasiefluidums, das, ein Ausfluß der Classiker bis Schumann, die geistige, von Jedem eingeathmete Musikathmosphäre ist. Ein neuer, anders gearteter Geist, der neue Elemente bringt und für sie nothwendiger Weise auch eine neue Form verwendet, darf also immerhin willkommen geheißen werden — zumal davon die übrigen Componisten und Formen nicht aus der Welt kommen.

Der Styl ist richtiger Ausfluß der Liszt'schen Künstler-Individualität; „subjectiv" also. Die Respectabilität derselben im Allgemeinen brauchen wir wol nicht zu vertheidigen, es sei genug, daß sie eine starke, edle und originale ist. Im Besonderen giebt es hier aber über Manches zu rechten: Liszt behandelt die Harmonie oft bis zur Befremdung als souveraines Ich; es kommen furchtbare Kühnheiten vor, die ein etwas eingezogen lebender Hörer mit noch viel stärkerem Ausdrucke bezeichnen dürfte. Die reißend schnellen entlegenen Modulationen ꝛc. haben indessen bei Vielen, nach öfterem Hören, ihre Härten verloren, ihre starke Wirkung auf Phantasie und Gemüth aber behalten; gewisse zerfahrene Perioden, in welchen ein wildes Phantasiren herrscht, können Einen verdrießen und wol gar unempfänglich für das Schöne stimmen.

Die Ausdrucksweise, als Eigenschaft des Styles betrachtet, ist höchst geistig und zugleich materiell-effectuirend; edel, ideal, zugleich speculativ und inspirirt, raffinirt und unmittelbar; sie ist voll so lebhafter Phantasie, daß sie die Einen entzünden, die Anderen verwirren kann; öfteres Hören vermittelt aber die klare Auffassung. In der Leidenschaft geht Liszt leicht über alles bisher übliche Maß, er kann geradezu rasen. Die seiner Musik eigene melodiöse Ader bildet dazu einen wohlthuenden Gegensatz. Die Tonsprache Liszt's enthält alle die dialektischen Elemente, welche die neuere Musik in ihrem Entwickelungsgange (durch die heimische und fremde Oper bis Meyerbeer, Wagner und die neueren Italiener) producirte; was die kritische Geistesseite, wie auch die luxuriöse Virtuosität an fruchtbarem Gehalte mit sich führte, hat sich in Liszt's Individualität zu einer ihm ganz natürlich eigenen Ausdrucksweise verschmolzen. Jene pure Verinnerlichung, die uns mit ächt deutschem Weihehauche aus der Musik unserer Classiker anheimelt, ist in Liszt's kosmopolitischem Künstlergeiste nicht zu Hause; seine und die Musik der Classiker steht wie weltliche und geistliche zu einander. Denn bei Liszt waltet nicht das rein in sich selbst musikwebende, tiefe, heilige Gemüth, als die hauptsächlich wirkende Grundmacht; sondern es ist veräußerlicht, aber über tiefem Gefühlsgrunde und mit einer eminenten Intelligenz verbunden, deren Ziel immer ein hohes Ideal ist. Kann man nicht schön und stark empfinden bei solcher Musik? Sie hat ihre grellen, doch auch ihre herrlichen Seiten, und ohne sie würde etwas Wesentliches fehlen in der Literatur.

Die Technik ist höchst ausgebildete Virtuosität, was die Behandlung der Orchestermittel betrifft; interessanter, geistvoller, origineller als eine Liszt'sche dürfte kaum eine Partitur zu finden sein.

(Fortsetzung folgt.)

Federskizzen aus dem Pariser Musikleben.

Von

E. Schelle.

Ein Requiem in Notre Dame.

Am 28. December 1862 starb der Erzbischof von Paris, Monseigneur Morlot. Sein Leichenbegängniß verschob sich bis zum 9. Januar in Folge der Reparaturen am Dome, deren Beendigung man abwarten wollte. Ein besonderes Ereigniß sollte überdies die Feier dieser Exequien erhöhen. Die nächsten sechs Vorgänger des Verstorbenen hatten aus Mangel an passendem Locale theils in den Seitencapellen des Domes, theils sonst wo in seiner Umgebung sich mit einer vorläufigen Ruhestätte begnügen müssen. In den ersten Tagen des Januar 1863 aber war die Vollendung des auf Befehl des Kaisers unter dem Hauptschiffe der Kirche angelegten Gewölbes abzusehen, welches die Bestimmung trug, diese Säulen der erzbischöflichen Kirche in Paris würdig zu bergen. Monseigneur Morlot sollte seine Vorgänger feierlich in die allgemeine Ruhestätte geleiten. Man hatte ihn am 9. Januar beigesetzt; den Tag darauf folgten die letzteren, und ein feierliches Seelenamt zu ihrem Gedächtnisse und zur Ruhe ihrer Seelen bezeichnete würdig den Act der Vereinigung ihrer Reste. Dazu wurde dem Publicum das Requiem von Mozart, ausgeführt von mehr als 600 Künstlern, angekündigt.

Ich hatte schon längst den Wunsch gehegt, dies Requiem bei einer solchen Gelegenheit in einem, dem Charakter der Musik und Ceremonie entsprechenden Raume zu hören. Die Aufführung solcher, aus dem Ritus concipirten und für den Ritus geschaffenen Werke in Concertsälen oder gar in protestantischen Kirchen verwischt stets, selbst bei möglichst vollkommener Wiedergabe der Musik, einen großen und zwar sehr wesentlichen Theil des Effectes, ebenso wie die Aufstellung der alten italienischen Kirchenbilder in unseren Museen deren Eindruck beeinträchtigt. Mir lag vor Allem daran, hier aus einer angemessenen Perspective gewisse Partien der Partitur ihrer Wirkung nach zu prüfen, welche als schwache Momente mit der Krankheit des Meisters entschuldigt werden und in der That bei den gewöhnlichen Aufführungen lückenhaft zurücktreten. Für die würdige Ausstattung des Ganzen garantirte der Reichthum der Pariser Geistlichkeit, welche bei solchen Gelegenheiten keine Mittel scheut, und die 600 Künstler unter der Leitung des Directors der Conservatoriumsconcerte, Hrn. Tilmant's, versprachen eine wirksame Vorführung der Musik.

Ich eilte, mir zu Zeiten ein Billet zu den reservirten Stühlen im Hauptschiffe zu nehmen. Der Gebrauch, die guten Plätze bei großen kirchlichen Feierlichkeiten für Geld zu vermiethen, mag auf den ersten Blick für unser Gefühl etwas verletzend sein, hat jedoch im Grunde viel für sich. Die Franzosen sind ein praktisches Volk und wissen recht wohl, daß die wenigsten Anwesenden das Bedürfniß kirchlicher Andacht treibt; warum aber soll die Neugierde oder Kunstliebe sich hier den Genuß nicht eben so erkaufen, wie bei anderen Gelegenheiten, zumal da der höchste Preis die Summe von zwei Francs nicht übersteigt und der Ertrag den ausübenden Künstlern zu Gute kommt, überdies der unentgeltliche Eintritt einem Jeden gestattet ist, sofern er sich mit einem Standorte in den Seitengängen der Kirche begnügen will? Wir leben ja Alle mehr oder weniger vom Tode; so mag denn auch ein todter Erzbischof den für seine posthume Ehre arbeitenden Künstlern eine kleine Nebenrevenue abwerfen, denen die Existenzmittel ohnehin in der Regel sehr knapp zugemessen sind.

Obwol die Messe erst gegen Mittag beginnen sollte, war ich dennoch schon um 10 Uhr an Ort und Stelle. Da die Plätze keine Nummern haben, so thut man wohl, sich etwas frühzeitig einzufinden, wofern man in günstiger Nähe zu sitzen wünscht.

Der Anblick des alten Domes in seinem Trauercostume war imposant und dem Ernste der Handlung entsprechend. Wände, Pfeiler und Deckengewölbe hatten ihre blauen Sterne auf gelbem Grunde verloren und zeigten jetzt ihre natürliche, steingraue Farbe. In der Mitte des Querschiffes ragte aus einem Walde von Riesenkerzen ein hoher Katafalk von schwarz polirtem Holze mit silberweißen Verzierungen in vier Absätzen empor, auf ihm der schwarz behängte Sarg mit der Mitra und dem Cardinalspurpur; vier allegorische Gypsfiguren umstanden diesen in den vier Ecken des obersten Absatzes, darüber aber schwebte wie ein riesiger Todtenvogel eine große, schwarze Krone, von vier breiten, schwarz und weiß geränderten Schärpen mit den nächsten Säulencapitälen in Verbindung gebracht. Das Querschiff und der dem Hochaltar zugewandte Theil des Längenschiffes waren schwarz ausgeschlagen und zeigten auf dem dunklen Grunde des Chores das erzbischöfliche Wappen in regelmäßigen Entfernungen. Die mit schwarzem Flore überzogene Kanzel und die in tiefe Trauer gekleideten Leidtragenden auf dem Chore malten das melancholische Bild vollends aus. Düster leuchteten in diese Todespracht die alten Glasmalereien der drei schmalen, im Bogen des Längenschiffes befindlichen Fenster; nur der weiße Hochaltar schimmerte mild und rein gleich einem klaren Sterne empor aus der schwarzen Nacht, wie der Glanz des ewigen göttlichen Lichtes inmitten der Auflösung aller menschlichen Dinge.

Orchester und Sänger waren zur Rechten vom Katafalke am Ende des Querschiffes hinter den Pfeilern und einer schwarz ausgeschlagenen Barrière aufgestellt, und blieben mithin uns, den im Hauptschiffe Sitzenden, verborgen. So sollte die Tonwelt ohne das störende Bild der sie herausarbeitenden Kräfte, in ihrer reinen, ätherischen Plastik vor unsere Sinne treten.

Der lugubre Anblick rief in meiner Erinnerung ein verwandtes Bild wach. Vor mehreren Jahren hatte ich in Rom in der sixtinischen Capelle einem ähnlichen Seelenamte beigewohnt, welches zu Ehren des Königs Ferdinand von Neapel dort abgehalten wurde. Auch hier trug die Capelle das übliche Trauergewand; aber der Katafalk war klein, über ihm schwebte keine Todtenkrone von schwarzen Schärpen getragen, nur zwei Reihen von Kerzen umstanden ihn; mit einem Worte, die Insignien der Trauer beschränkten sich nur auf das Allernothwendigste. Wozu aber hätte es hier dieser Symbole bedurft, wo an der Wand hinter dem Hochaltare in dem Weltgericht von Michel Angelo das ernste Bild des dies irae mit furchtbarer Wahrheit hervortritt und den Sinn von vornherein auf das Geheimniß lenkt, welches wie ein dunkler Schatten auf dem menschlichen Dasein lagert.

Dort wurde das Requiem von Palestrina gesungen, eine der bedeutendsten Schöpfungen dieses großen Meisters, in dessen Person eine lange Bildungsepoche der Tonkunst an ihrem Schlusse noch einmal in ihrer ganzen vielseitigen Fülle und Herrlichkeit aufstrahlt, wie sich in Mozart der Genius zweier Jahrhunderte an der Schwelle seiner Wiedergeburt personificirt.

Daß es mir vergönnt war, diese beiden Werke unter solchen Umständen zu hören, dafür werde ich meinem guten Sterne stets dankbar sein.

So den Eindrücken und analogen Erinnerungen hingegeben, hatte ich nicht beachtet, daß sich mittlerweile die reservirten Plätze füllten. Nur zu bekannte Leute brachten mich zu mir. — How are you? — How cold it is! — Dear me, how many people! — Hau! Hau! Hau! von allen Seiten her wie Hundegekläff! — Ach! es waren die Söhne und Töchter Albions, welche der todte Erzbischof schaarenweise in Notre Dame lockte, und ich hatte das Unglück, mitten in einen Haufen von diesen theetrinkenden Insulanern und Insulanerinnen gerathen zu sein. Ja hätte ich auch nicht englisch verstanden, schon der unmittelbare Contact mit meiner Nachbarin würde mir jede Täuschung über ihre Nationalität benommen haben. Man mag in einer solchen Lage an Allem, selbst an seiner eigenen Existenz, zweifeln: über die wahre Bestimmung der Ellenbogen wenigstens wird man bis zur Evidenz ins Klare gebracht. O, diese reisenden Engländer sind eine wahre Geißel Gottes. Sie kennen auf dem Festlande keine Rücksichten; kein Gegenstand, kein Raum ist ihnen heilig. Warum existirten sie nicht zur Zeit, als die Kinder Israel aus Aegypten zogen! Dann wäre dem Stifter des alten Bundes die mühevolle Arbeit der sieben Plagen erspart worden; denn ein einziger Schub solcher Rostbeaf-Anbeter würde genügt haben, auch den hartköpfigsten Pharao so mürbe zu machen, daß er die sperrigen Israeliten gern auf Regierungskosten über die Grenze befördert hätte, um sie nur bald und sicher los zu werden. — Hinter mir namentlich rutschte und raschelte es fortwährend, und eine Last, die ich plötzlich auf meinem Rücken fühlte, überzeugte mich, daß man denselben für eine Fortsetzung meiner Stuhllehne ansah. Unwillig wandte ich mich um. Hilf Himmel! welch eine groteske Erscheinung! — Aus einem Gewirre von Pelzkragen, seidenem Mantel, von Shawls und Bändern in allen Formen und Farben ragte ein Gesicht, dessen archäologischer Teint auf eine auferstandene Mumie aus dem ägyptischen Museum deuten konnte, wäre es nicht von Myriaden kleiner Falten und Grübchen durchzogen gewesen, die bei fortwährendem Muskelspiele sich bald zusammenrollten, bald ausdehnten und die seltsamsten Figuren zeichneten. Aus diesem Gekräusel schaute eine kleine Stumpfnase neugierig in die düstere Kirche, während die Stirn ein wahrer Urwald von wirren, schwarzgrauen Locken begrub, zwischen denen zwei wasserblaue Augen gutmüthig blinzelten. Der Urwald aber setzte sich auf dem grünsammetnen Hute in einem mächtigen Busch von künstlichen gelben Blumen, und zwar solchen, welche die Volkssprache nach ihrem eigenthümlichen Geruche Stinkblumen nennt, fort und lief in einen Thurm hellblauer Rauchfedern aus. — Man sagt im gewöhnlichen Leben, ein jedes Gesicht erinnere an einen bestimmten Typus aus dem Thierreiche, und derselbe trete deutlich hervor, sobald man Mund und Kinn mit der Hand verdecke. Hier jedoch bedurfte es jenes Kunstgriffes nicht. Wer jemals im jardin d'acclimatation das schöne Exemplar vom Gnu gesehen hatte, dem trat das leibhaftige Abbild desselben unverkennbar in der ganzen Gestalt entgegen; nur war es nicht mehr das wilde Thier in seinem afrikanischen Naturzustande, sondern in der Metamorphose, die ihm seine Verpflanzung in das civilisirte Clima Frankreichs mit der Zeit gebeu wird. Freilich die Mähne war schwarzgrau geworden, dafür aber ringelte sie jetzt in eleganten Locken herab, die harmlosen dunklen Augen hatten sich wasserblau abgeklärt, die seltsam gebogenen Hörner ihren unorganischen Charakter abgeworfen und sich in ästhetische Blumen- und Federbüsche verwandelt. Kurz es war das wahrhaftige Ideal des romantischen Gnu, wie es sich die Pariser Oper nur wünschen kann und wie es vielleicht in Kurzem Félicien David, sobald er mit seinen ethnographischen Studien fertig ist, in einer unsterblichen Oper zur Lust und Erbauung Darmstadts musikalisch illustriren wird. — Das Gnu raschelte lange hin und her, ehe es sein Volumen auf dem Stuhle unterbringen konnte, zum großen Unbehagen seines Nachbars, eines kleinen, mageren Herrn mit einem geistreich abstracten Wieselgesichte, der, als es endlich saß, mit ohnmächtigem Ingrimme gegen die Kleiderfluth ankämpfte, die sich über seinen Körper ergoß.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoven's Pastoral-Symphonie.

Von

Hector Berlioz.

Kürzlich haben (im Verlage von Gustav Heinze in Leipzig) die „Gesammelten Schriften" von Hector Berlioz in einer „autorisirten deutschen Ausgabe" von Richard Pohl zu erscheinen begonnen. Die uns vorliegende erste Lieferung des ersten Bandes (unter dem Titel: A Travers Chants) enthält einen einleitenden Artikel über „Musik" im Allgemeinen, weiterhin „Kritische Studien über die Symphonien Beethoven's", „Einige Worte über seine Trios und Sonaten" und den Anfang eines Artikels über „Fidelio". Wir theilen im Nachstehenden eine Probe aus dem Buche mit und wählen absichtlich die Pastoral-Symphonie, weil sich bei uns in Deutschland die Meinungen über dieselbe immer noch nicht geklärt haben und es also um so interessanter ist, wahrzunehmen, wie glücklich sich Berlioz in das deutsche Naturleben vertieft hat.

D. Red.

Dies wunderbare Landschaftsbild scheint ein Poussin entworfen und ein Michel Angelo ausgeführt zu haben. Der Schöpfer des „Fidelio" und der „Symphonia eroica" unternimmt es, die Ruhe des Landlebens, die harmlosen Gebräuche der Hirten zu schildern! Aber wohlverstanden: hier handelt es sich nicht um die rosenbekränzten und buntbebänderten Schäfer des Hrn. v. Florian, noch weniger um die Lebrun's, Componisten der „Nachtigall", oder um die J. J. Rousseau's, Componisten vom „Devin du Village". Hier ist wahre, ächte Natur.

Der erste Satz hat die Ueberschrift: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande". — Hirten treiben auf den Feldern sorglos umher, man hört ihre Schalmeien von nah und fern; reizende Phrasen umspielen uns schmeichelnd, wie balsamische Morgenfrische; ganze Schwärme zwitschernder Vögel rauschen über unseren Häuptern hin; von Zeit zu Zeit scheint die Luft von Nebeln erfüllt, schwere Wolken verdüstern die Sonne; aber plötzlich zerstreuen sie sich wieder, und lassen Ströme blendenden Lichtes auf Feld und Wald hernieder schießen. — Das sind die Bilder, die dieser Satz in mir wach ruft, und ich glaube, daß, trotz der Unbestimmtheit des instrumentalen Ausdruckes, viele Zuhörer dieselben Eindrücke empfangen dürften.

Jetzt folgt eine „Scene am Bach". Ohne Zweifel hat Beethoven dieses wundervolle Adagio geschaffen, als er in beschaulicher Betrachtung versunken im Grase lag, die Augen dem Himmel, das Ohr dem Winde zugewendet, durch tausend und aber tausend wonnige Ton- und Lichtreflexe bezaubert; die kleinen Silberwellen des Baches zugleich sehend und hörend,

wie sie glitzern und plätschern, und mit leichtem Rauschen an den Kieseln des Ufers sich brechen — ein entzückendes Bild!

Man hat Beethoven einen Vorwurf daraus machen wollen, daß er am Schlusse des Adagio versucht hat, den Gesang dreier Vögel nachzuahmen. Meiner Ansicht nach kann überhaupt nur der Erfolg oder Nichterfolg über die Berechtigung oder Thorheit solcher Versuche entscheiden. Im vorliegenden Falle muß ich den Gegnern theilweise Recht geben; ihre Kritik scheint mir nämlich in Betreff der Nachtigall gerecht, deren Gesang hier kaum besser nachgeahmt ist, als in dem berühmten Flöten-Solo Lebrun's, aus dem einfachen Grunde, weil die Nachtigall nur unbestimmbare oder schwankende Töne hören läßt, folglich nicht durch Instrumente mit bestimmten Tönen und fest begrenztem Umfange nachgeahmt werden kann. Bei der Wachtel und dem Kukuk scheint mir das Verhältniß jedoch ein anderes zu sein; der Ruf des letzteren besteht nur aus zwei Tönen, der Schlag der ersteren sogar nur aus einem einzigen, und zwar aus deutlichen und festbestimmten Tönen, welche eine getreue und vollständige Nachahmung sehr wohl gestatten. — Wirft man aber dem Tondichter vor, daß es läppisch sei, den Gesang der Vögel in einer Scene genau nachgeahmt zu haben, wo die sanften Stimmen einer ruhigen Natur, alle Klänge des Wassers und der Luft, des Himmels und der Erde ihre naturgemäße Stelle finden sollten: so wäre ihm auch ganz derselbe Vorwurf zu machen, daß er bei Schilderung eines Gewitters Sturm, Blitz und Donner und das Gebrüll der Heerden eben so genau nachzuahmen suchte. Und Gott weiß, ob es dem Gehirn eines Kritikers nicht auch schon einmal eingefallen ist, das Gewitter in der Pastoral-Symphonie zu tadeln!

Im folgenden Satze führt uns der Tondichter mitten in das „Lustige Zusammensein der Landleute". Man tanzt, man lacht, zunächst noch mit Mäßigung; der Dudelsack spielt eine lustige Weise auf und wird von einem Fagott begleitet, das nur zwei Töne blasen kann. Beethoven wollte damit sicherlich einen deutschen Dorfmusikanten aus der guten alten Zeit zeichnen, der, bewaffnet mit einem elenden, stockenden Instrumente, sich auf einer Tonne aufgepflanzt hat und mit Mühe und Noth die zwei Haupttöne der F dur-Tonart, Tonica und Dominante, herausbringt. So oft die Oboe ihre Dudelsackweise anstimmt, naiv und lustig wie eine Bauerndirne im Sonntagsstaate, bläst das alte Fagott seine zwei Noten ab; modulirt die melodische Phrase, so schweigt das Fagott und zählt ruhig seine Pausen, bis der Eintritt in die Haupttonart ihm erlaubt, sein unverwüstliches f, c, f wieder anzubringen. Die Wirkung ist von schlagender Komik und geht dennoch für den größten Theil des Publicums verloren. — Der Tanz wird aufgeregter, wild und lärmend. Der Rhythmus wechselt; eine plumpe Melodie im $^2/_4$ Tact charakterisirt den Eintritt von Bergbewohnern mit schwerfälligen Holzschuhen; hierauf beginnt der erste Theil im $^3/_4$ Tact wieder, belebter als je vorher: Alles wirbelt durcheinander, Alles wird mit fortgerissen, so daß den Frauen ihre Haare um die Schultern fliegen: die lärmende, taumelnde Fröhlichkeit der Bergbewohner ist ansteckend; man klatscht in die Hände, man jauchzt auf, man springt, man stürzt; Alles tollt und rast . . . als plötzlich ein entfernter Donner Schrecken unter den ländlichen Tänzern verbreitet und sie in die Flucht jagt.

„Gewitter, Sturm." — Es ist unmöglich, von diesem wunderbaren Satze eine Vorstellung zu geben; man muß ihn hören, um begreifen zu können, welchen Grad von Wahrheit und Erhabenheit die Tonmalerei in den Händen eines Mannes, wie Beethoven, zu erreichen fähig ist. Hört nur diese mit Regenschauern untermischten Windstöße, hört dieses dumpfe Grollen der Bässe, das schrille Pfeifen des Piccolo — sie verkünden den Ausbruch eines fürchterlichen Sturmes. Das Unwetter braust heran und wächst; ein großer chromatischer Lauf, in der Höhe beginnend und das Orchester bis in seine letzten Tiefen durchwühlend, erfaßt auch die Bässe, reißt sie mit sich fort und stürmt wieder empor, einem Wirbelwinde gleich, der Alles vor sich niederwirft. Jetzt erst brechen die Posaunen los, die Pauken donnern mit verdoppelter Wuth — das ist kein Sturm, kein Regen mehr: das ist ein entsetzlicher Orkan, eine Sündfluth, das Ende der Welt! — Der Satz macht uns wahrhaft schwindeln; beim Anhören dieses Gewitters dürften Viele darüber sich nicht klar werden, ob die Aufregung, die sie durchschauert, eine freudige oder schmerzliche sei.

Die Symphonie schließt mit „Frohen und dankbaren Gefühlen nach dem Sturme". — Alles lächelt wieder; die Hirten kehren zurück, sammeln ihre zerstreuten Heerden, rufen und antworten von Berg zu Thal; der Himmel ist klar; die Gewässer verlaufen sich nach und nach. Ruhe kehrt zurück und mit ihr auch die ländlichen Gesänge, deren sanfte Melodie die durch das vorhergehende, fürchterlich schöne Bild erschütterte und bestürzte Seele wieder beruhigt.

Ist es denn durchaus nöthig, nun auch noch von den merkwürdigen Styl-Eigenthümlichkeiten dieses riesenhaften Werkes zu sprechen? Von diesen Gruppen von je fünf Noten in den Violoncellen, mit denen Figuren zu vier Noten in den Contrabässen sich gleichzeitig fortschieben und aneinander reiben, ohne sich doch zu einem wirklichen Unisono verschmelzen zu können? Von diesem Hörnerruf auf dem C dur-Accord, während die Streichinstrumente gleichzeitig den F dur-Accord aushalten? . . . . Ich bin wahrlich dazu unfähig. Zu einer derartigen Arbeit gehört eine kalte Ueberlegung und die Fähigkeit, sich vor trunkener Begeisterung wahren zu können, während der Geist von einer solchen Aufgabe erfüllt ist! . . . Weit entfernt davon, möchte man am liebsten schlafen, Monate lang schlafen, um wenigstens im Traume sich in jene unbekannte Sphäre versetzen zu können, welche der Genius auf Augenblicke uns ahnen läßt!

Hat man nach dem Anhören einer solchen Symphonie das Unglück, noch einer komischen Oper beiwohnen zu müssen, oder einer musikalischen Soirée mit „zeitgemäßen" Arien und Flöten-„Phantasien" — so könnte man wol den Eindruck eines Blödsinnigen machen! — Jemand fragt uns:

„Wie finden Sie dieses italienische Duett?"

Wir antworten mit ernster Miene: „Sehr schön."

„Und diese Variationen für Clarinette?"

— „Ausgezeichnet."

„Und dieses Finale aus der neuen Oper?"

— „Wundervoll."

Ein feinfühlender Künstler, der diese Antworten gehört hat, ohne den Grund unserer Geistesabwesenheit zu kennen, wird dann mit Fingern auf uns weisen und fragen:

„Wer ist denn dieser Einfaltspinsel?" —

. . . . . .

Wie sehr erblassen doch die antiken Dichtungen, so schön und bewundert sie auch sein mögen, neben diesem Wunder der modernen Musik! Theokrit und Virgil waren gewiß große Sänger der Idylle, welche liebliche Musik ist in Versen, wie:

Tu quoque magna Pales, et te, memorande, canemus
Pastor ab amphryso; vos Sylvae amnesque Lycaei*)

besonders wenn sie nicht von solchen Barbaren, wie wir Franzosen, recitirt werden, die das Lateinische so aussprechen, daß man es für den romanischen Dialect der Auvergner halten könnte.

Aber die Beethoven'sche Dichtung! Diese langen, farbenreichen Perioden, diese ausdrucksvollen Bilder! Dieser Duft, dieses Licht! Dies beredte Schweigen, dieser weite Horizont! Diese bezaubernden Waldplätzchen, diese goldenen Aehrenfelder! Diese rosigen Wölkchen, die, farbigen Puncten gleich, am Himmel vorüber ziehen! Diese ungeheure, sonnige Fläche, die unter den Strahlen des Mittags schlummert! — Kein Mensch ist zu sehen; die Natur allein enthüllt sich und bewundert sich selbst. Und diese tiefe Ruhe trotz alles Lebens! Und diese reizende Lebendigkeit trotz aller Ruhe! Der junge Bach, der plätschernd dem Flusse entgegen eilt; der alte Strom, der in majestätischem Schweigen zum Meere hinabzieht! — Nun tritt der Mensch dazwischen, der Naturmensch voller Kraft und Gottesfurcht. Sein lustiges Zusammensein wird durch ein Gewitter unterbrochen — sein Entsetzen — sein Danklied . . . . . .

*) „Dich auch, Herrscherin Pales, und dich, Ruhmvoller, erheb ich, Hirt von Amphrysus Strom; euch Forst und Bäche Lycäus."
Virgil's „Landbau". Gesang 3. Vers 1, 2.
(Uebersetzung von J. H. Voß.)

Verhüllt Euch, Ihr armen großen Dichter der Vorzeit, Ihr armen Unsterblichen! So rein, so harmonisch auch die von Euch erwählte Sprache ist, — gegen die Kunst der Töne kann sie nicht kämpfen! Ihr seid besiegte Helden, aber Ihr seid besiegt! Euch war noch unbekannt, was wir Melodie und Harmonie nennen, Ihr kanntet noch nicht die verschiedenen Klangfarben, nicht das instrumentale Colorit, nicht die Modulationen, nicht den kunstgerechten Zusammenstoß feindlicher Töne, die sich erst bekämpfen, um sich dann zu umschlingen; nicht unsere musikalischen Ueberraschungen, unsere seltsamen Klänge, welche in den unerforschten Tiefen der Seele einen wunderbaren Nachhall erwecken. Das Stammeln der kindlichen Kunst, die Ihr Musik nanntet, konnte Euch von alle Dem keine Ahnung geben; Ihr selbst waret für die gebildeten Geister Eurer Zeit die großen Harmoniker und Melodiker, die alleinigen Meister des Rhythmus und des poetischen Ausdruckes. Aber diese Worte hatten in Eurer Sprache einen ganz anderen Sinn, als in unserer heutigen. Die eigentliche, von allem Anderen unabhängige, völlig selbständige Kunst der Töne ist kaum erst geboren; sie steht noch im Jünglingsalter! Herrlich und allmächtig, ist sie der pythische Apoll unserer Zeit. Ihr verdanken wir eine Welt der Empfindung und des Ausdruckes, die Euch verschlossen blieb. — Ihr großen, viel bewunderten Dichter, Ihr seid besiegt:

„Inclyti sed victi" . . . . . .

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Das neunte Concert des Musikvereins „Euterpe", welches am 24. Februar stattfand, gehörte entschieden zu einem der bedeutendsten dieser Saison. Der erste Theil desselben brachte die H moll-Suite von Joh. Seb. Bach und Arien und Chöre aus „Orpheus" von Gluck, während der zweite Theil Ouverture und Chöre zu Herder's „Entfesseltem Prometheus" von Franz Liszt vorführte. Die Bach'sche Suite wurde vom Orchester mit Präcision und Hingebung ausgeführt, so daß diese Composition des Altmeisters ihre Wirkung beim Publicum nicht verfehlte. — Was die Arien und Chöre aus Gluck's „Orpheus" betrifft — die Partie des Orpheus gesungen von Frl. Clara Martini, die Chöre ausgeführt von den Mitgliedern mehrerer hiesiger Gesangvereine —, so war deren Execution als eine in der Hauptsache gelungene zu bezeichnen. Frl. Martini, im Besitze einer schönen, besonders in der eingestrichenen Octave sehr metallreichen, wohlklingenden Altstimme, wußte, wenn man bedenkt, daß eine solche Partie an eine Sängerin die höchsten Anforderungen stellt, dennoch ihrer Aufgabe nach der ihr möglichsten Weise gerecht zu werden, und dies berechtigt uns zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft der noch sehr jungen Künstlerin. Es ist hierbei nicht zu vergessen, daß sie erst zum zweiten Male öffentlich auftrat und noch sehr an Befangenheit litt. Lebhaft aufmunternder Beifall wurde derselben zu Theil. — Eine hohe Aufgabe war es für die in dieser Saison schon sehr in Anspruch genommenen Kräfte der Ausführenden, ein so gewaltiges, tiefpoetisches Werk, wie die Ouverture und Chöre zu Herder's „Entfesseltem Prometheus" von Liszt — die Soli gesungen von den Frls. E. Wigand und L. Lessiak, die verbindende Declamation von Richard Pohl gesprochen von Hrn. Hugo Martini —, in so befriedigender Ausführung zu Gehör zu bringen. Das Orchester, unter Hrn. Musik-Dir. Blaßmann's tüchtiger, umsichtiger Direction, ging mit großem Ernste und Eifer an die Lösung seiner Aufgabe. Dasselbe gilt von den Chören, die bekanntlich nicht ohne Schwierigkeiten sind. Hr. Hugo Martini, ein junger Jurist, der aus besonderer Neigung sich seit Kurzem der Bühne gewidmet hat, und dessen kräftiges Organ in dem namentlich für Declamation wenig akustischen Saale überall durchzudringen vermochte, die Damen Wigand und Lessiak trugen zu diesem vorzüglichen Gelingen alle sehr wesentlich bei. Der Beifall, der dem Werke und den Ausführenden wiederholt gespendet wurde, war ein sehr lebendiger, sich bis zum Schlusse steigernder. β.

Am 25. Februar beschloß Hr. v. Bülow den Cyklus der drei Soiréen für ältere und neuere Claviermusik unter allgemeinem, stürmischem Beifallsjubel des außerordentlich zahlreich versammelten Publicums, das den hochgeschätzten Künstler sogleich beim Erscheinen begrüßte und durch mehrmaligen Hervorruf seinen Dank für die eminenten Leistungen des Abends aussprach. Wenn wir Hrn. v. Bülow als den größten Clavierspieler der Jetztzeit bezeichnen, der nach einer Epoche, welche die Koryphäen des Virtuosenthums in sich schließt, mit jener plastischen Größe und imposanten Gewalt der Alles beherrschenden Geisteskraft und einer nach jeder Seite gleich bedeutenden Technik als bewunderungswürdiges unicum hervorragt, so ist damit noch nicht Alles genügend erschöpft Wollten wir alle die feinsten und innersten, aus jeder Phrase wiedertönenden Reflexe eines mächtig strömenden und doch jede Weichheit beherrschenden Ideenaufschwunges einigermaßen mit Worten bezeichnen, wir müßten die einzelnen Nummern der reichhaltigen Programme bis ins Genaueste analysiren, und selbst dann, bei der Fülle unbegrenzter Ausdrucksweise, welche Hr. v. Bülow immer wieder von Neuem überraschend darbietet, würden wir nicht vermögen, alle dem Künstler zu Gebote stehenden geistigen Elemente anschaulich zu machen. Aber vornehmlich am dritten Abende war es nicht allein die staunenswerthe Bravour, das schon so oft hervorgehobene, fast unbegreifliche Gedächtniß (an und für sich Eigenschaften, welche in diesem Maße wol kaum ein Clavierspieler der Gegenwart besitzen mag), welche unsere volle Bewunderung hervorrufen mußten; es war der eigenthümliche Zauber, den Hr. v. Bülow durch die Zartheit und tiefe Innigkeit einer der innersten Seele entquellenden Cantilene schafft, die vielen Sängern und Sängerinnen Schlüssel und

Aufklärung über die eigentliche psychische Bedeutung des Gesangswesens reichen könnte. Hr. v. Bülow spielte auch heute, wie bei den vorigen Malen, einen gesangreichen Flügel von Bechstein, der mit seinem vollen, großen und dabei überaus weichen Tone die Intentionen des Künstlers in vollendeter Weise interpretirte. Das Programm dieses Abends (Concert im italienischen Styl von Joh. Seb. Bach, Sonate [As dur] von C. Ph. Eman. Bach, Große Sonate [Op. 11, Fis moll] von Rob. Schumann, Polonaise [Des dur] von Moniuszko, Chant polonais von Chopin, Rakoczy-Marsch von Liszt, Suite [E moll, Op. 72] von Raff, Venezia e Napoli von Liszt) bot wieder nach verschiedenen Richtungen gleich Interessantes. Vorzüglich schön war die Wiedergabe der phantasiereichen, stürmisch drängenden Sonate von Schumann, wie der Suite von Raff, einem ausgezeichnet gearbeiteten, durch geistvolle Combinationen bedeutenden Opus. — Daß Hr. v. Bülow hier, wie überall, ein vollberechtigt glänzendes Resultat seiner allumfassenden Leistungen erlebt, kann der fortschreitenden Geschmacksrichtung des hiesigen Publicums allerdings nur zur Ehre gereichen; und wir glauben, daß der Schluß des letzten Abends nur ein allgemeines Bedauern hervorrief, daß es eben schon der letzte war, der uns so seltenen, wahrhaft erhebenden Genuß zu geben vermochte.

Löwenberg.

Wir feierten hier vor einigen Tagen den Geburtstag unseres allgeliebten und verehrten Fürsten, dieses seltenen Mannes, bei welchem sich ächte Humanität mit wahrer Liebe zur Kunst und der Fähigkeit eines vollsten Eindringens in ihre tiefsten Schöpfungen verbinden. Es ist wol genugsam bezeichnend für den großen Sinn desselben, wenn wir vor Allem erwähnen, daß die Krone des auserlesenen Programmes des am 15. Februar stattgehabten Festconcertes eine geradezu als vorzüglich zu bezeichnende Aufführung von Liszt's Faust-Symphonie bildete. In der Wahl dieses Werkes zur künstlerischen Feier des Geburtsfestes ist es klar ausgesprochen, wie hier mit vollstem bewußten Erfassen die große Aufgabe verfolgt wird, Hand in Hand mit den ersten Geistern der Zeit, ihre Hauptwerke zur vollendeten Darstellung zu bringen. Hier erhalten wir jene so seltene Befriedigung, daß unsere großen Männer, inmitten einer von egoistischen Interessen zerklüfteten Zeit, doch nicht ganz einsam dastehen, daß sich noch bei ihrem Leben Menschen finden, welche ihre mit der höchsten Kraft des Geistes und des Herzens geschaffenen Werke ebenso in sich aufzunehmen, wie für dieselben mit der Entschiedenheit einzutreten im Stande sind, welche nur das vollste Durchdrungensein von einer großen Sache verleiht.

Nun zum Festconcerte selbst. Das Programm bestand aus folgenden Werken: Coriolan-Ouverture von Beethoven, Adur-Concert von Liszt, gespielt von Hrn. v. Bronsart, Arie aus „Euryanthe", gesungen von Hrn. Rudolph aus Dresden, Ouverture zu „König Lear" von Berlioz und zum Schlusse die bereits erwähnte Faust-Symphonie. Unter Leitung des Hofcapell-M. Seifriz wurden alle vorgenannten Werke in mustergültiger Weise ausgeführt. Seifriz ist mit den Schöpfungen der Neuzeit aufs Innigste vertraut und ein eben so sicherer, als geistig reproducirender Dirigent; die nicht geringen Schwierigkeiten, welche z. B. die Tempi und Tactwechsel in den Liszt'schen Werken, und besonders in der Faust-Symphonie, den Ausführenden bieten, werden hier mit einer Leichtigkeit und Sicherheit ausgeführt, daß dem Hörer keinen Augenblick das Gefühl des organischen Zusammenhanges abhanden kommt. Die Ausführung des ersten Satzes zeigte volles Durchdrungensein von dem aufs Höchste gesteigerten Gefühlsleben, welches sich darin ausspricht; man empfand am Schlusse desselben jenen tiefen Schmerz der tragischen Erschütterung, wie wir ihn bei den höchsten dramatischen Kunstwerken erleben. — Der zweite Satz (Gretchen) wurde, meinem Gefühle nach, um eine Nuance zu rasch genommen, aber in so poesievoller und vollendet klangschöner Weise wiedergegeben, daß jene seltene Vereinigung bestimmtester Charakteristik und idealer Schönheit, welche dieses einzig schöne Stück auszeichnet, ihren ganzen überirdischen Zauber ausübte. Es ist überhaupt in diesem Orchester ein seltener Wetteifer unter den Ausführenden. Jeder strebt darnach, seiner Aufgabe den möglich schönsten Ausdruck zu verleihen; dabei kennen die Künstler die Werke so genau, daß Alle immer das Ganze miterleben und mitfühlen. Hierin liegt auch der Grund, daß alle Beziehungen mit wirklich dramatischer Energie des Ausdruckes ausgeführt werden, und wieder in anderen Momenten das feinste Unterordnen unter dem gerade hervorzutretenden Hauptgedanken stattfindet. — Der „Mephistopheles", diese schwierigste aller bisher dem Orchester gestellten Aufgaben, ward mit virtuoser Sicherheit ausgeführt; die überaus heiklen Einsätze der einzelnen Instrumente, wo z. B. eine und dieselbe Melodie in drei und mehr Instrumentalgruppen vertheilt wird, dann die meisterhaft gespielte Fuge, in welcher sowol die Intonation, als die Accentuation bei ihrer Originalität besondere Aufmerksamkeit verlangen, — alles Dies erfuhr die vollendetste Wiedergabe. Der das ganze Werk in höchster Versöhnung abschließende Männerchor wurde mit edler, ausdrucksvoller Declamation und, was hierbei besonders wichtig ist, mit deutlicher Textaussprache gesungen; der Eintritt desselben wirkte wie das Innewerden einer Stimme aus einer anderen Welt. Ebenso führte das Tenorsolo Hr. Rudolph in der Hauptsache mit gutem Gelingen aus. — Die Coriolan- und Lear-Ouverturen spielte man mit Feuer und Energie, wie denn überhaupt noch besonders die Kraft und Fülle des Tones, welche das Streichorchester entfaltet, hervorgehoben werden muß. — Liszt's Adur-Concert trug Hr. v. Bronsart vortrefflich vor. Derselbe war, wenn ich nicht irre, überhaupt der Erste, welcher damit vor die Oeffentlichkeit trat, und ist dies Werk auch ihm gewidmet. Ich hörte Bronsart das erste Mal und fand in seinem Spiele alle die vorzüglichen Eigenschaften, welche als das Charakteristische dieses Künstlers angegeben wurden. Poesievolle Auffassung, Schwung und Feuer in der Ausführung, gepaart mit geistigem Eindringen, stellen ihn in die Reihe der besten Künstler der Gegenwart. H. P.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Richard Wagner, welcher auf seiner Durchreise nach Petersburg einen Tag in Berlin sich aufhielt, wird, wie die Zeitungen berichten, daselbst bei seiner Rückkehr ebenfalls eine größere Musikaufführung veranstalten.

— Nachdem die Berliner Generalintendanz sich herbeigelassen zu haben scheint, Th. Wachtel durch eine Jahresgage von 10,000 Thalern und einen fünfmonatlichen Urlaub dem Operhause zu gewinnen, zeigt die dortige Localkritik und möglicher Weise auch das Publicum eine ziemlich veränderte Physiognomie, und man findet gar Mancherlei an dem „Begnadigtsten aller Tenore" auszusetzen. — Uebrigens befindet sich das Opernhaus jetzt in ziemlicher Verlegenheit, da Frl. Lucca und Frau Moser, letztere bereits seit längerer Zeit, krank sind, Hr. Formes aber seinen contractlichen Urlaub angetreten hat.

— Hr. v. Flotow, der in Paris mit der Composition einer neuen Oper und mit der Einstudirung und Inscenirung seines „Stradella" beschäftigt war, ist kürzlich auf Anlaß eines Todesfalles in seiner Familie nach Mecklenburg zurückgekehrt, hat aber zugleich um Enthebung von dem sieben Jahre lang verwalteten Posten eines Intendanten des großherzogl. Hoftheaters in Schwerin gebeten und wird künftig sich bleibend in Paris niederlassen.

— Frl. Stehle, welche außer von Wien auch von Berlin einen Engagementsantrag empfangen haben soll, wird, wie die „A. A. Ztg." meldet, der Münchener Hofbühne erhalten bleiben. — Daselbst veranstaltete die Clavierspielerin Frl. Anna Molique, die Tochter des Violinisten, aus London eine Soirée, bei welcher sie die Hofcapellsängerin Frl. Louise Mayer unterstützte. Die Concertgeberin hat „allgemeinen, ungetheilten Beifall" gefunden.

— In Paris geht das Gerücht, Frau Viardot-Garcia wolle Frankreich gänzlich verlassen und in Baden-Baden ihren bleibenden Wohnsitz nehmen.

Musikfeste, Aufführungen.

— Am 25. Februar fand das 52. Concert des „Musikalischen Vereins" in Gera statt, welches von Orchesterwerken Beethoven's B dur-Symphonie und Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt" brachte; außerdem kamen zwei Lieder für Tenor von W. Tschirch zu Gehör. Frl. Jenny Hering aus Leipzig spielte das G moll-Concert von Moscheles und Thalberg's Moses-Phantasie. Die Dame scheint ganz ernstlich sich mit Auferweckungsversuchen zu beschäftigen, denn schon neulich in Altenburg überraschten wir sie bei diesem Experimente.

— Das zehnte „Museumsconcert" in Frankfurt a. M. bot wieder einmal ein interessantes Programm. Eingeleitet durch eine Symphonie in D dur (Mscr.) von Cherubini, folgte F. Hiller's „O weint um sie" aus den hebräischen Gesängen von Byron und das Schumann'sche A moll-Concert. Den zweiten Theil bildeten das Finale aus „Anakreon" von Cherubini, „Zigeunerleben" von Schumann und Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester.

— Im dritten Abonnementconcert der Hofcapelle zu Schwe-

rin wirkte J. Stockhausen mit; die Instrumentalsoli vertrat Leopold Grützmacher, der erste Violoncellist dieses Institutes.

— Die „Bachgesellschaft“ in Hamburg, unter Leitung von G. Armbrust, führte am 24. v. M. Händel's „Jephta“ auf. Die Tenor- und Baßsoli sangen die HH. John aus Halle und Geyer aus Berlin. Die Leistungen derselben werden in den „Hamburger Nachrichten“ sehr günstig besprochen.

— In Amsterdam gelangte am 4. v. M. in dem Vincentius-Concerte das Oratorium „Die Auferstehung“ von G. A. Heinze, Director einer Gesangsschule daselbst, zum ersten Male zur Aufführung und scheint eine sehr günstige Aufnahme gefunden zu haben. Die Programmnummern des ersten Theiles bildeten der 84. Psalm von van Bree und „Geistliches Abendlied“ von Carl Reinecke. — Das achte Concert der dortigen Liedertafel „Oefening baart Kunst“ am 21. brachte eine neue Cantate von A. Berlyn „Die Befreiung aus ägyptischer Knechtschaft“.

— Die „Societé nationale des Beaux-arts“ in Paris bot in ihrem dritten Concerte u. A. Berlioz' „Kindheit des Herrn“. — Auf dem Boulevard des Filles-du-Calvaire wurde Schumann's Genoveva-Ouverture in einem Concerte von Litolff zu Gehör gebracht.

Neue und neueinstudirte Opern.

— A. Rubinstein's Oper „Feramors“, deren Inscenirung am Dresdner Hoftheater über 6000 Thaler kosten soll, scheint doch nicht recht gezündet zu haben. Die uns zu Gesicht gekommenen Urtheile der Presse sprechen insgesammt dem Componisten ein bedeutendes Talent zu, loben auch an der Musik zahlreiche schöne Einzelheiten, der Totaleindruck jedoch mag ein nur geringer sein und das Werk nach dem Ende zu immer schwächer werden.

— Am 19. und 25. Februar ging F. Hiller's Oper „Die Katakomben“ in Bremen in Scene. Bisher sind uns nur Berichte in der „Cölnischen Zeitung“ zu Gesicht gekommen, und diese lauteten recht günstig sowol für das Werk als für den Kunstsinn des Bremer Publicums. — Zunächst soll nun der Geschmack der Bewohner Hannovers auf die Probe gestellt werden.

— G. Schmidt's „La Réole“ wird Ende nächsten Monats über die Breter des Braunschweiger Hoftheaters gehen. — J. Benedict's „Rose von Erin“ fand in Hamburg eine überaus günstige Aufnahme; aber nach einem Berichte in den „Hamburger Nachrichten“ möchte man glauben, daß englische Hülfstruppen herübergekommen seien, um für Hrn. Benedict zu kämpfen.

— Am 12. v. Mts. ging an der Royal English Opera die neueste Oper von Balfe, „The Armourer of Nantes“ betitelt, zum ersten Male in Scene und hatte einen Erfolg, wie er von dem Werke eines „mit Recht beliebten Componisten“ zu erwarten war. So schreiben „The Illustrated London News“.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Hoforganist Siegmund Sechter in Wien hat vom Kaiser von Oesterreich das goldene Verdienstkreuz mit der Krone erhalten. — Der Großherzog von Baden hat dem Componisten F. Hünten in Coblenz das Ritterkreuz des Zähringer Löwen-Ordens verliehen.

Todesfälle.

— Am 17. Februar starb in Carlsruhe der kaiserl. brasilianische Ex-Hofcapell-M. Dr. Adolf Maersch. — In Paris verschied am 25. nach langer Krankheit die einst hochgefeierte Sängerin Madame Damoreau-Cinti, geboren am 6. Februar 1801. Sie debutirte als Mademoiselle Laure Cinthie Montaland zuerst am Théâtre italien, gehörte dann der Großen Oper und zuletzt der Opéra comique an, welche sie 1844 verließ.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Ostern d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus, und Donnerstag den 9. April d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partiturspiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den HH. Musik-Dir. Dr. *Hauptmann*, Musik-Dir. und Organist *Richter*, Capell-M. *C. Reinecke*, Dr. *R. Papperitz*, Professor *Moscheles*, *L. Plaidy*, *E. F. Wenzel*, Concert-M. *F. David*, Concert-M. *R. Dreyschock*, *Louis Lubeck* (Violoncell), *F. Herrmann*, *E. Röntgen*, Professor *Götze*, Dr. *F. Brendel* und *Mr. Vitale*.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in 1/4jährlichen Terminen à 20 Thlr. zu Ostern, Johannis, Michaelis und Weihnachten j. J.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1863.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Literarische Anzeigen.

Für Musikfreunde!

Soeben ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Charakterbilder

aus der neueren Geschichte der Tonkunst

von

Ferdinand Gleich.

2 Bändchen: 1 Thlr.

Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Ein für jeden Freund der Tonkunst höchst interessantes und unterrichtendes Buch, das in frischer, lebensvoller Darstellung die bedeutendsten Componisten der Neuzeit, ihre Werke und ihre Lebensverhältnisse schildert.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker

und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Inhalt von No. 1:

Was wir wollen. — Verbesserte Mechanik an den Maschinenpauken. Von *E. Pfundt*. — Eine Prima Donna. Novelle von *A. Schrader*. — In der Pause. — Kritisches. — Feuilleton. — Engagements. — Musikalische Neuigkeiten. — Anzeigen.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig*.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 13. März 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Krantzein'sche Buch- & Musikh. (R. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 11.
Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrotenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Liszt's symphonische Dichtungen. Von Louis Köhler. (Fortsetzung.) — Federskizzen aus dem Pariser Musikleben. Von E. Schelle. (Fortsetzung.) — Rubinstein's Oper „Feramors". Von Louis Schubert. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Weimar). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Liszt's symphonische Dichtungen.

Von

Louis Köhler.

(Fortsetzung.)

Es waren zuerst zehn symphonische Dichtungen in Partitur und in vierhändigen Arrangements für zwei Claviere im Verlage von Breitkopf und Härtel erschienen: die sogenannte „Bergsymphonie": „Ce qu'on entend sur la montagne" (nach Victor Hugo); „Tasso, Lamento e Trionfo"; „Les Préludes" (nach Lamartine); „Orpheus"; „Prometheus"; „Mazeppa" (nach V. Hugo); „Festklänge"; „Héroïde funèbre"; „Hungaria"; „Die Ideale" (nach Schiller). Nr. 2, 3, 4 und 7, nämlich „Tasso", „Les Préludes", „Orpheus" und „Festklänge", sind auch im vierhändigen Arrangement für Ein Clavier erschienen. Zwei Werke folgten später nach: „Hamlet" und „Hunnenschlacht". Außer dem obigen Cyklus sind noch in Partitur vorhanden: eine Symphonie zu Dante's „Divina Commedia" und eine zu „Faust" (letzteres Werk bei J. Schuberth u. Comp. erschienen).

Die erste Nummer „Was man auf den Bergen hört" schildert des Dichters Gemüth, wie er aus dem großen Weltgewirre unten zu seinen Füßen zwei Stimmen erlauscht; die eine ist die des Oceans, dessen Wellen Gottes Preis singen, die andere Stimme ist die der Menschheit, die weinend klagt, ringt, zweifelt. Natur und Menschheit personifiziren sich in des Dichters und Musikers Geiste, sie kämpfen als Riesenseelen gegen einander und erfüllen das Gemüth wie die Phantasie des Künstlers mit einem Inhalte, der bei dem Dichter Worte, bei dem Musiker Töne zum Ausdrucke fand. Die Musik Liszt's ist eine gewaltig ergreifende Interpretation des Hugo'schen Gedichtes; die Ideen kommen aus einer großen Künstlerseele; sie verleiht dem Orchester eine ganz neue Sprache, die den Hörer auf das Gespannteste anzieht, ihn schrecklich bestürmt und innig erfaßt. Aus dem Grunde eines dumpfen elementaren Gebrauses klingen nach und nach die vernehmlichen Stimmen heraus, sie sondern und durchkreuzen einander und üben in ihrer bald wilden, bald klagenden Weise auf das Gemüth des Hörers einen so eigenthümlichen als starken Einfluß aus; das aufregende Tongemälde athmet dem Ende zu in erlöschenden Klängen aus; das eintretende Schweigen in den Pausen und dumpfen Pizzicatostellen ist von bedeutender Wirkung; die Harfe streift in leise gehauchten Harpeggien darüber hin, wie verklärend und beruhigend. So halten höhere Mächte den Accord der Versöhnung über den irdischen Weltdissonanzen, die sich schließlich im Einklange lösen, wenn der ermattende Kampf eine Läuterung der Geister folgen ließ, deren Wünschen und Verlangen beruhigt die endlichen Grenzen anerkennt. Eine originale Thematisirung, nicht contrapunctischer, sondern ideeller Art, wo die Motive in wechselnder Form und Bedeutung durchgeführt werden, gleich Personen in verschiedenen dramatischen Situationen, verleiht dem Werke eine Einheit, die ein bloses Partiturlesen leicht vermissen läßt, weil Liszt nicht nur öfter in äußerlich getrennten Sätzen schreibt, sondern auch zuweilen durch anhaltende rasende Leidenschaftlichkeit den unvorbereiteten Sinn verwirrt; erst wiederholtes Hören oder Partiturlesen klärt den Eindruck.

Die Partitur des „Tasso" hat zum Programme die Contraste im Geschicke des Poeten: Klage und Triumph, Mißgeschick im Erdenleben und ideale Geistesglorie. Der Componist benutzt in wirksamer Weise eine Melodie, welche aus Tasso's „Jerusalem" im Munde des italienischen Volkes lebt; sie ist als die Personification des Dichters zu nehmen, an dessen Stelle man sich auch einen Schiller oder sonst einen erhabenen schaffenden Geist denken kann, dessen Schicksal ähnlich dem des Tasso ist. Liszt hat die Klage mit besonders heftig empfundenen Motiven, bis ans Bizarre streifend, gemalt; man glaubt, die Raserei des Wahnsinnes, wie er in Tasso's Leben eine schreckliche Episode bildet, zu erleben. Daneben erklingen die anmuthigsten und süßesten Weisen, bei denen vor unserem Geiste die geliebte Eleonore, die heimlich angebetete Fürstin, ersteht; aus einer schönen Verknüpfung der Motive entspringt schließlich eine gloriöse Triumphmusik in hymnischer Marschform, die uns Bilder aus dem „Befreiten Jerusalem" heraufbeschwört, die aber zugleich eine musikalische Apotheose des in der Unsterblichkeit fortlebenden Dichters ist. Selten findet sich Das, was man äußerlich „Effect" nennt, so innig verbunden

mit seelischem und stark empfundenem Ausdrucke, wie hier, wo auch die Form das Widerspiel bietet, sich von dem Bekannten loszusagen und dabei eine neue eigene, die des psychologischen Motivenlebens, zu schaffen und streng zu bewahren.

„Les Préludes" sind eine Art von Illustration des poetisch aufgefaßten Lebens; Bilder in Tönen, aus zarten Liebesklängen, idyllischen und kriegerischen Weisen an einander gereiht, von glänzendem Farbenspiele und lebhaftem populären Ausdrucke.

„Orpheus" ist eine schöne Klage des antiken Sängers um die Eurydice, also eine Klage des empfindsamen Menschen um das verlorene Ideal. Der Künstler hat hier so innige melancholische Weisen erklingen lassen, wie man sie von ihm bisher weder kannte, noch je zu hören vermuthete; die Klage wird in den verschiedensten Gefühlssituationen vernommen: sanft trauernd, herber empfunden, verzweiflungsvoll ringend, ergebungsvoll resignirend — und immer sind es dieselben Themagestalten, die das Ganze aus sich schaffen und Stimmungseinheit in die freie Phantasieform bringen. Hier ist nirgends „Effect", überall (ein paar sehr harte Accordfolgen, wie Edur und Fmoll, ausgenommen) ruhiger, inniger Ausdruck.

In dem Programme zu „Prometheus" legt der Künstler dar, wie er die Schmerzen und Hoffnungen im Dasein des Menschen musikalisch zum Ausdrucke bringen wollte: Kühnheit, Leiden, Ausharren, Erlösung, kühnes Hinanstreben nach den höchsten Zielen, Schaffensdrang, sündentilgende Schmerzen, welche unablässig an dem Lebensnerve unseres Daseins nagen, die Verurtheilung, angeschmiedet zu sein an den öden Uferfelsen unserer irdischen Natur, Angstrufe und Thränen aus unserem Herzblute, kurz: Leid und Verklärung sind die Inhaltsingredienzien seines „Prometheus". Die Musik ist hier, im Gegensatze zu den drei vorhergehenden Stücken, keineswegs Das, was man „ansprechend" nennt; wild rasen die Schmerzensharmonien, und selbst die süßeren Ruhemomente sind mit Wermuth versetzt; die Kühnheit und die Hoffnung streben entweder stürmisch hinan, oder sie athmen ermattend nach so starken Leidenschaftsausbrüchen. Das Stück wirkt stark und tief, doch nicht sinnlich-schön; ja man darf es partienweise häßlich nennen; denn hier kann man ebensowol von einer Häßlichkeit des Schönen, als von einer Schönheit des Häßlichen sprechen; die Wahrheit und die Charakteristik auf die Spitze getrieben, hat schon häufig solches Ergebniß geliefert — wir brauchen nicht nur bei Shakespeare nach Kunstwerken mit häßlichen, doch ergreifenden Partien zu suchen, sondern auch Beethoven in seinen letzten Werken bietet solche Züge dar. Ob das Häßliche im „Ganzen" harmonisch aufgehe, ist dabei die entscheidende Frage, die in Hinsicht auf Liszt's „Prometheus" von Demjenigen, der dies Werk in richtiger Aufführung hörte, wol bejahet werden kann. „Prometheus" ist ein musikalisch-psychologisches Bravourstück, dessen Modulationen beim ersten Hören schwerlich Demjenigen klar sind, der nicht mit dem Neuesten und Ungewöhnlichen vertraut ist; wer aber ergreifende Musik auch ohne sinnlichen Reiz lieben kann, wird der Prometheus-Partitur großes Interesse abgewinnen. — NB. Mit den ergreifenden und liebreizen Chören zu „Prometheus" haben wir es hier nicht zu thun.

„Mazeppa" beruht auf einem Gedichte von Victor Hugo, dessen erster Theil den wilden Ritt schildert, dessen zweiter das grausige Bild symbolisch anwendet: das feurige Roß ist der Genius, der den gefesselten Sterblichen über alle Lebensschranken hinweg führt. So ideell will auch der Componist seine Musik aufgefaßt wissen, wie real er auch den Vorgang zu fassen scheint. Das Stück ist (bis zu dem triumphalen Schlusse) so lauter Feuer und wildes Brausen, daß dem Zuhörer, der nicht gegen einen starken Angriff auf seine Seele gewappnet ist, der Athem vergehen wird; die Musik ist zu ungewohnt, als daß man einen anderen Erfolg erwarten sollte. Hat man aber die stechende Charakteristik, die furchtbare Lebhaftigkeit im leidenschaftlichen Ausdrucke mehrere Mals durchgekostet und stellt man dem Eindrucke objectiver entgegen, dann beginnt auch der Genuß, der ein ähnlicher ist, wie wenn man von sicherem Standpuncte aus den Anblick eines Ungewitters, einer Schlacht oder eines Vesuv-Ausbruches genießt; denn Liszt ist der Meister, der auch im Entsetzlichen einen Genuß zu bieten vermag, wozu allerdings etwas feste Lebensgeister gehören.

Die „Festklänge" haben als Programm nur den Titel, der einer vielfältigen Anwendung fähig ist. Denke ich mir alle schönen Erlebnisse im Menschendasein, verdichtet zu Einem verklärten Totalbilde, und höre auf das Singen und Klingen, das bald pomphaft, bald lieblich, hier tumultuarisch und dort zart, jetzt bachanalisch, dann rein seelisch in mir erklingt: dann höre ich ähnliche Musik, wie die Liszt'schen „Festklänge". Sie sind imposant und reizvoll, mehr oberflächlich als die anderen Stücke, doch voll Charakter und Kunst: ein symphonischer „Tusch". Einige zerfahrende, wild aufflackernde und rhapsodische Modulationen laufen hier und da mit unter, wie denn solche Züge in der Natur unserer modernen wie der früheren Genies liegen; Zeit und Gewohnheit lassen nach und nach das Wilde als zahm erscheinen.

Die „Heldenklage" („Héroïde funèbre") apotheosirt musikalisch den ewigen Schmerz, der über den bewegten Schicksalen der Menschheit waltet, die, in stetem Siegen und Unterliegen, in der Betrachtung der gefallenen Größen (Individuen wie Völkerschaften) ein erhabenes Weh empfinden läßt. Der ganze Charakter ist ein gewaltig-elegischer, bald dumpf brütend, bald grell aufschreiend, und dann wieder Trost in sanfteren Klagen suchend. An großen weltlichen Trauerfestlichkeiten wäre dies stark ergreifende, finster-prachtvolle Stück eine lohnende Aufgabe für große combinirte Instrumentalkörper.

„Hungaria" ist das musikalische Bild des ungarischen Volkscharakters. Das ritterliche, romantische, entzündbare Nationalwesen mit seinem heimlichen Accente von Wildheit, wie sie noch heute in einem unleugbaren Zuge der Unbändigkeit bei den freien Steppensöhnen zu finden ist, — dazu das adelige Naturwesen der edeln Ungarrace, der Stolz und das elastische Kraftgefühl, — endlich das eingeborene Gemüth, in welchem Freude und Trauer zusammenrinnen, Schmerz und Lust in excentrischer Weise sich äußern — alle diese Elemente drücken sich mit idealer Treue in der Hungaria-Symphonie aus. Die Sätze haben oft den Charakter von auf einander folgenden Expositionen, es wäre ein engeres Zusammendrängen des imposanten Phantasiebildes wünschenswerth gewesen (äußerlich thut eine von dem Componisten angedeutete Kürzung etwas dazu), doch sind die Motive sprechend, die Verknüpfung ist geistvoll und die Instrumentalwirkung glänzend.

Schiller's Gedicht „Die Ideale" haben der zehnten symphonischen Dichtung Inhalt und Namen gegeben. Hierin folgt der Componist dem Dichter getreu auf Schritt und Tritt, indem zwischen den verschiedenen (in sich zusammenhängenden) Perioden immer die entsprechenden Verse eingedruckt sind. Bei den bewegten figurirten Partien wird Einem hier weniger behaglich, als bei den melodischen; jene entbehren einer gewissen Anschaulichkeit, und sie drücken die Stimmung nicht speciell ge-

ung aus; die sanften Perioden hingegen athmen eine wahre Beseligung. Im Ganzen bin ich mit diesem Stücke weniger eins, als Andere, welche ihm den Vorzug vor fast allen übrigen zu geben geneigt sind.

(Schluß folgt.)

Federskizzen aus dem Pariser Musikleben.

Von

E. Schelle.

Ein Requiem in Notre Dame.

(Fortsetzung.)

Das Geläute der Domglocken lenkte jetzt die Aufmerksamkeit auf das ernste Bild, welches sich entrollen sollte. Wohlgenährte Canoniker hatten mittlerweile die Stühle zu Seiten des Katafalkes besetzt und schauten ganz behaglich drein, denn der todte Erzbischof gab Aussicht auf Avancement. Zwei magere Genien mit brennenden Lichtern auf langen Stangen traten in den Raum, um die Kerzen anzuzünden. Aber in welchem Costume! — Von wo in aller Welt mochten nur die banquerotten Flanelljacken und die antidiluvianischen glanzgrünen Hosen herstammen, welche den summarischen Inbegriff der Kleidung an diesen beiden Lichtspendern ausmachten und an allen Orten den unwiderleglichen Beweis ablegten, daß ihre Inhaber keine anderen Unterkleider trugen, als jenes allernothwendigste, dessen Namen die englische Etiquette bekanntlich verpönt. Ein vorwitziger Schüler von St.-Cyr in meiner Nähe meinte vorlaut, diese Gestalten glichen auf ein Haar einer alten Sternkarte in seinem Institute, er könne auf ihnen recht deutlich den Sirius, Polarstern, den großen Bären erkennen. Ja, als einer der Männer den Fuß auf den unteren Absatz des Katafalkes setzte, um ein widerspenstiges Licht bequemer anzuzünden, da kam sogar ein ganzes Stück Milchstraße — und ach, in einem der Wäsche sehr bedürftigen Zustande — zum Vorschein. — How indecent! murmelten die Engländerinnen und schlugen die Augen nieder. — Indeed shocking, very shocking! brummte ein viereckiges Groomgesicht. — Pray tell me sir, sagte das Gnu entrüstet zu seinem Nachbar in englisirtem Französisch, — warum sein diese Kerl in eine so unanständige Costume? Sein die Kirche so arm, daß sie ihnen nicht geben kann ordentliche Kleider? — und die kleinen Fältchen und Grübchen wogten wild durch einander, und die wasserblauen Augen funkelten indignirt durch die Lockenmähne. — Keineswegs, Madame, antwortete das Wieselgesicht mit trockener, dünner Stimme, — die Kirche ist im Gegentheile reich, ja sehr reich; ich habe sorgfältig darüber nachgeforscht. Diese glanzgrünen Unaussprechlichen und die durchsichtigen Flanelljacken sind nicht etwa unanständige oder armselige Kleider, sondern höchst werthvolle Dinge; man hat sie aus dem Reliquienschreine eigens für diese Feier hervorgesucht. Die Flanelljacken sollen von dem h. Franziskus herstammen, die glanzgrünen Hosen sind aber noch viel älter; der h. Antonius mochte sie wol schon getragen haben. Ich weiß das bestimmt, denn ich habe mich gründlich darnach erkundigt. — Die Kirche thut überhaupt Nichts ohne Grund; eine jede Decoration hat ihre symbolische Deutung. Fassen Sie nur das Gesammtbild recht ins Auge, und Sie werden die Ihnen so anstößigen Costume nicht nur passend, sondern überaus sinnreich finden. Sehen Sie, jener Katafalk mahnt uns an das Gericht Gottes, vor dem in diesem Augenblicke der Monseigneur Morlot steht. Das sündige Fleisch, welches das wohl weiß, aber sich dennoch gegen seine Kreuzigung sperrt, stellt es sich nicht in den behäbigen Gesichtern und runden Bäuchen der Canoniker dort ersichtlich dar? Aber an jenen glanzgrünen Hosen und zerrissenen Flanelljacken will uns die Kirche unseren thörichten Hang zu einem Luxus vorhalten; denn aller Putz, alle Kleiderpracht wird zu Staub, selbst die Hosen und Jacken der Heiligen. — Der kleine Herr war offenbar ein Berliner; seine gründliche und schöne Erklärung schien indeß dem Gnu weniger einzuleuchten als mir. It may be so, — murmelte es vor sich hin, — but it is very indecent. —

Doch jetzt nahm die Ceremonie ihren Anfang.

Die fungirende Geistlichkeit, an ihrer Spitze zwei Cardinäle, stand vor dem Altare, und unter fortdauerndem Geläute der Glocken schugen die Geigen den Eingang zum Requiem an. Scheu und unstät flatterten die Töne in den weiten Räumen umher und sammelten sich erst, als die einsetzenden Bassethörner sie mit trübem, leichenhaftem Klange riefen; die Stimmen traten hinzu, und mit trauernder Klage stieg das Gebet feierlich empor zu den Bögen der uralten Gewölbe.

Wie der reine Effect eines Gemäldes von der Beleuchtung, in der es aufgestellt ist, großentheils abhängt, so bedingt auch die Wirkung eines Tonwerkes, namentlich wenn es zu einem außerhalb der specifischen Kunstsphäre liegenden Zwecke bestimmt ist, eine angemessene Räumlichkeit. Im Allgemeinen hat die Orchesterbegleitung in unseren Kirchen, selbst wenn sie mit möglichster Discretion verwendet ist, eher etwas Störendes als Erhebendes. Der mehr oder weniger materielle Klangcharakter, welcher den Instrumenten eigen ist, führt nothwendig ein weltliches Element zu, das dem Geiste des kirchlichen Cultus widersteht und die Andacht eher stört als hebt. Ganz anders hingegen gestaltet sich das Verhältniß in den gothischen Domen des Mittelalters, wo der mystische, symbolreiche Styl der Architektur nach farbigem Lichte verlangt. Die hochgewölbten weiten Hallen entkleiden den Ton von allem Stofflichen und verklären ihn in dem Maße, als sie sein extensives Klangvermögen schwächen, während sie auf der anderen Seite das Metall der menschlichen Stimme steigern und schon damit das Colorit der Instrumentirung an einen bestimmten Typus binden. Eine moderne, namentlich auf massenhafte Wirkung des Bleches berechnete Behandlung des Orchesters — so sehr sie an und für sich vollkommen künstlerisch berechtigt ist — würde in diesem Falle und an solcher Stätte effectwidrig, sogar bis zur Caricatur, wirken, wie die üppigen, gesättigten Farbentöne auf modernen Kirchenbildern vielleicht Alles geben, nur nicht das, worauf es hier ankommt: eine dem Orte und der Handlung entsprechende Stimmung.

Ja, das zahlreich besetzte und gut disponirte Orchester trat beim Einsatze der Chorstimmen so in den Hintergrund, daß selbst die schilderuden Instrumentalgruppen, wie die — mit Jahn zu sprechen — „mächtigen" synkopirten Geigensätze nur schwach hervorschimmerten. Weit entfernt jedoch, dadurch an Effect zu verlieren, wurde dieser im Gegentheil gehoben, indem gerade diese Figuren dem Colorite einen localen Grundton gaben und ihn gemäß den verschiedenen Brechungen der Stimmung nuancirten. Mit einem Worte, die Orchesterbegleitung erschien als Das, was sie hier sein sollte und nur sein konnte, d. h. als ein nur andeutungsweise sich geltend machender, matt glänzender Grund, auf dem sich die düsteren Tongruppen wie trauernde Gestalten in weiten, faltigen Gewändern und mit verhüllten Häuptern in klarer, fester Zeich-

nung hervorhoben. Und wie hell und voll ertönte das „lux aeterna“! Wie ein Strahl goldig weißen Lichtes strömte es aus der Nacht bei m dritten Einsatze des „luceat“ auf der überschwänglichen None des Accords hervor, und umflossen von der Aureole himmlischen Glanzes schwebte sanft und feierlich der alte heilige Gesang „Te decet hymnus“ hernieder; das Licht aber zitterte fort durch das „Exaudi“, bis es verschwand und das düstere Bild der Todtenklage wieder aufstieg.

(Fortsetzung folgt.)

A. Rubinstein's „Feramors“.

(Lyrische Oper in 3 Acten. Dichtung frei nach Thomas Moore von Julius Rodenberg. Musik von Anton Rubinstein. Zum ersten Male aufgeführt am Hoftheater zu Dresden.)

Die alte und größtentheils begründete Klage, daß deutsche Dichter es nicht vermögen, dem Componisten ein dankbares Libretto zu schaffen, findet auch auf die am Dresdner Hoftheater zum ersten Male am 24. Februar in Scene gegangene Oper „Feramors“ leider seine Bestätigung. Die Episode aus Thomas Moore's reizendem Gedichte trägt nicht den Stoff zur dramatischen Verwirklichung in sich, wenigstens nicht, um es als Ausbeute zur Füllung eines ganzen Theaterabends zu machen; auch ist es dem Textverfasser nicht gelungen, trotz freier Bearbeitung sich so vollständig von dem Inhalte des Gedichtes zu emancipiren, daß die reizvolle Erzählung einerseits ihren sinnlichen Zauber nicht einbüßte, andrerseits aber ein entschieden dramatisches Gepräge erhielt.

Wir wollen versuchen, eine kleine Skizze der Handlung zu entwerfen: Lalla Rookh, Prinzessin von Hindostan, ist von ihrem Vater dem Könige von Bokhara versprochen, und befindet sich auf dem Zuge zu Letzterem. In einem Thale vor Kaschmir, der Hauptstadt des Königs, wird sie von Khosru, dem Großvezire von Bokhara, welcher ihr Geschenke des Königs entgegenbringt und den Stationsort im Thale auf das Glänzendste hat ausschmücken lassen, im Namen des Königs begrüßt und mit Tänzen und Gesängen erfreut. Doch Lalla Rookh nimmt wenig Antheil an diesen Ergötzungen; denn ihr Herz sehnt sich nach dem Sänger Feramors, welchen ihr der König schon früher gesendet, um sie auf ihrem Zuge zu begleiten. Auf ihren Befehl erscheint derselbe, um zum letzten Male ihr seine Töne erklingen zu lassen. Doch Fadladin, Großvezir von Hindostan, eine umförmliche, ihrem Wesen nach so halb und halb dem Osmin nachgebildete Persönlichkeit, welchem der Sänger seiner zudringlichen Lieder wegen schon längst ein Dorn im Auge und der außerdem auf die Gunst der Prinzessin, welche diese augenscheinlich Feramors angedeihen läßt, eifersüchtelt, klagt den Letzteren wegen des Inhaltes seiner eben gesungenen Ballade des Hochverrathes und der Religionslästerung an und will ihn hängen lassen. Die Prinzessin und Khosru nehmen Feramors in Schutz, und der allgemeine Streit nimmt erst dann ein Ende, als der Muezzin von dem Minaret zum Nachtgebete ruft. Jetzt kniet Alles zum Gebete nieder und zwar so, daß Feramors neben Lalla Rookh, Khosru neben Hafisa, der Freundin der Prinzessin, von der einen Seite, Fadladin von der anderen Seite der Hafisa zu knien kommt. Während des allgemeinen Gebetes gesteht Feramors der Prinzessin seine Liebe, und Letztere schwankt in ihrem Geständnisse zwischen Liebe und Pflicht. Fadladin, welcher schon längst ein Auge auf Hafisa geworfen, ladet sie zu einem Rendezvous für die Nacht ein. Hafisa hört es lächelnd an, doch scheint ihr Khosru, sowie sie diesem, nicht gleichgültig. Unter einem allgemeinen „Gute Nacht“ schließt der erste Act.

Der zweite spielt an derselben Stelle. Es ist Nacht. Lalla Rookh verläßt ihr Lager, da ihr Sehnsuchtsqualen die Nachtruhe verscheuchen. Hafisa folgt ihr, um sie zu trösten. Da erscheint Feramors, er bestürmt die Prinzessin mit Liebesklagen, doch diese sucht sich von ihm loszuwinden in der Vorahnung ihres nahen Falles und der Verletzung der Pflicht. Fadladin erscheint ebenfalls im Hintergrunde, und Beide, um nicht verrathen zu werden, flüchten auf Bitten der Hafisa hinter das Zelt der Prinzessin. Hafisa sucht den alten Großvezir zu beschwichtigen, indem sie scheinbar auf seine Bitten, ihm zu folgen, eingeht. Feramors und Lalla Rookh erscheinen wieder auf der Bühne, und es entspinnt sich ein Duett, in welchem die Prinzessin sich nun ganz ihrem Liebessehnen überläßt. Hafisa, nicht ahnend, daß Beide noch zusammen, erscheint, Fadladin folgt ihr, Lalla Rookh will entfliehen, doch möchte sie erst Feramors außer Gefahr wissen. Der Letztere stößt mit Fadladin, welcher ihn erkennt und sofort Lärm macht, zusammen und will ihn scheinbar erdolchen. Der Chor läuft zusammen, man will auf Geheiß Fadladin's Feramors sofort ermorden, doch Khosru nimmt sich wiederum des Sängers an und läßt ihn durch seine Soldaten gefangen nehmen.

Der dritte Act zeigt uns das Innere eines Harems in Kaschmir. Alles ist beschäftigt, die Prinzessin zum Empfange ihres Gemahles, des Königs, zu schmücken. Sie läßt es geschehen, wie ein Opferlamm, das man zum Altare führt. Ihr Herz ist nur bei Feramors, den sie über Alles liebt und der jetzt vielleicht schon ein Opfer seiner Liebe geworden. Die zweite Scene führt uns in den Thronsaal des Königsschlosses. Hafisa ist dem Zuge vorausgeeilt, um Khosru über das Schicksal Feramors zu befragen und im Namen der Prinzessin dessen Freilassung fußfällig zu erbitten. Khosru beschwichtigt sie, indem er erklärt, daß Feramors lebt und befreit ist. Man benutzt sogleich die Gelegenheit zu gegenseitigem Geständniß und Ehebündniß. Darauf erscheint, nachdem Hafisa sich wieder entfernt, Fadladin, um den König zu sprechen und sofort das Todesurtheil für Feramors von ihm zu erwirken; doch Khosru hält ihn zurück. Nun erscheint der Frauenchor mit der Prinzessin auf prachtvollem Schiffe, darauf der Zug des Königs. Lalla Rookh erkennt in dem Könige den Sänger Feramors. Khosru erbittet Hafisa vom Könige. Der Geprellte ist Fadladin.

Die beiden Hauptfiguren sind Lalla Rookh und Feramors. Fadladin würde drastischer wirken, wenn seine Umgebung (etwa wie in der „Entführung“ Osmin durch Pedrillo) ihn unterstützte. Hafisa und Khosru sind möglichst gut wirkende Nebenfiguren. — Die Handlung entbehrt, wie schon oben bemerkt, dramatischen Lebens. Der erste Act besteht eigentlich nur aus zwei Scenen, welche auf die Handlung einwirken: die Ankunft des Zuges der Prinzessin und die Scene mit dem Sänger. Das Uebrige gehört zur äußeren Ausstattung. Im zweiten Acte ist es nur die Liebesscene, welche nebst dem Finale dem Hörer Interesse einflößen würde, wenn ihn nicht auch da das Gefühl überkäme, daß ja Alles nur auf Verstellung des Sängers beruhe. Der dritte Act birgt ebenfalls nur ein paar kleine Momente, welche die Handlung stützen. Alles Uebrige erscheint nebensächlich. Kurz, in dieser Oper ist Alles gemacht, ja häufig unmotivirt herbeigezogen. Daß der Tonwichter dies ebenfalls gefühlt, läßt er uns zum Oftern in seiner Composition herauserkennen. Was indeß den Text zu den Gesängen

anbelangt, so müssen wir dem Dichter unsre vollste Anerkennung zollen, denn die Verse sind anregend für den Componisten, klangvoll und von poetischem Hauche beseelt für den Leser und Hörer.

Rubinstein ist eine reich begabte Künstlernatur, welche dem Zarten und Sinnigen in der Musik nachzustreben bemüht ist und dem Trivialen keine Concessionen macht. Sind diese Vorzüge hoch anzuschlagen, und erscheinen solche durch die nordische Eigenthümlichkeit seines Colorits noch in einem strahlenderen Lichte, kommt ferner Rubinstein's ungemein geläufige Handhabung der musikalischen Form und flüssige Behandlung des technischen Materials in Betreff des Orchesters und der Singstimme hinzu: so hätten wir Grund, von ihm Vollkommenes zu erwarten, wenn nicht gerade die ersteren Vorzüge bei häufiger Anwendung im dramatischen Kunstwerke ebenfalls Schwächen in sich bürgen. Diese Schwächen sind zu beseitigen durch eine gute musikalische Architektonik und durch ein Hinzufügen des Affectes an richtiger Stelle. Fehlt der Letztere in einem dramatischen Kunstwerke fast gänzlich, bemüht sich der Componist nicht, seiner Musik vermittelst gut angebrachter Steigerungen sogenannte Höhepuncte zu verleihen; so wird die schönste Opernmusik von längerer Dauer bei dem Hörer eine Monotonie erzeugen, die für den Erfolg der Composition von zweifellosem Nachtheil sein muß. Wie schon früher bemerkt, trägt das Buch einen guten Theil der Schuld; aber dennoch hätte der Componist mehr dramatisches Element in seinem Werke entfalten können. Daß eine rein lyrische Oper ein dauerndes Interesse nicht zu erringen vermag, beweist uns am Besten C. Kreutzer's „Nachtlager in Granada". Das Auge schweift gern über lachende Wiesen, ergötzt sich aber noch viel mehr, wenn diese von Berg und Thal durchschnitten sind.

Abgesehen von dem Totaleindrucke, der aus vorher motivirten Gründen eben kein nachhaltiger war, enthält das Werk eine reiche Anzahl wahrhaft entzückender Einzelheiten, welche als solche dem Werke stetes Interesse verleihen dürften. Der erste Act ist fast durchweg gelungen. Namentlich heben wir das Quartett vor dem Ballet, die ganze Balletmusik, theilweise die Ballade Feramors' und den höchst charaktervollen Schluß hervor. Von vielem Reize und ächt orientalisch im Colorit ist im zweiten Acte die liebesselige Romanze von Lalla Rookh „O heilige Nacht", dann in demselben Acte die beiden reizenden Duette zwischen Fadladin und Hafisa, und Lalla Rookh und Feramors; auch das Finale ist möglichst wirksam. Vom dritten Acte sind es namentlich der erste Chor und der Schlußgesang der Oper, welche unser Interesse fesseln. Dem Werke geht statt einer Ouverture nur eine kleine, leicht beschwingte Introduction voraus. Sehr anerkennen muß man die wirksame und maßvolle Behandlung des Orchesters und der Singstimme. Wenn aber die wirklichen Einzelschönheiten des Werkes nun doch nicht die Anerkennung der Laien, die jene verdienen, bei der hiesigen Aufführung gefunden haben, so liegt der Grund in der klagenden, nordischen Färbung der Weisen des Componisten, die wol für den Kenner Reiz haben, aber nicht unserem deutschen Kernelemente sympathisch sind.

Die Hauptpartien waren in den Händen der Frau Jauner-Krall (Lalla Rookh), Frau Krebs-Michalesi (Hafisa), der HH. Schnorr v. Carolsfeld (Feramors), Freny (Fadladin) und Degele (Khosru), welche nach Kräften ihr Möglichstes zum Gelingen der Oper beitrugen. Dasselbe haben wir vom Chore und Orchester zu rühmen. Hr. Capell-M. Krebs dirigirte. — Die Ausstattung war eine höchst brillante, die Decorationen entzückend schön.

Die Aufführung Rubinstein'scher Opern erscheint uns für die Fortbildung dieses Musikgenres, sowie für die Reinigung des Geschmackes unseres Publicums, welcher letztere durch das Cultiviren abgeschmackter neufranzösischer Producte immer mehr zu verseichten droht, eine entschiedene Errungenschaft zu sein. Möchten daher bedeutendere Theater dem Beispiele des hiesigen folgen und dieser Oper ein Asyl gewähren, und möchte sich unsere Generaldirection durch etwa gehoffte und unerfüllt gebliebene größere Erfolge in ihrem Streben, dem oft undankbaren Publicum gutes Neue zu bieten, nicht beirren lassen.

Louis Schubert.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Das alljährlich wiederkehrende Concert zum Besten der hiesigen Armen im Saale des Gewandhauses fand am 26. Februar statt, und bot uns Gelegenheit, den königl. hannöverschen Hofopernsänger Dr. Gunz in einer Arie für Tenor von Mozart und in Liedern von Schubert und Schumann, sowie in der „Adelaide" von Beethoven zu hören. War Hrn. Gunz bereits ein vortheilhafter Ruf vorausgegangen, so vermochten die Leistungen dieses Abends denselben durchaus nur zu rechtfertigen und nach mancher Seite hin sogar zu übertreffen. Wir lernten in Hrn. Gunz einen gebildeten Sänger kennen, der mit voller Beherrschung seiner, wenn auch nicht großen, doch klangvollen Stimmmittel und verständiger Auffassung die Intentionen des Componisten in wohlthuendster Weise wiederzugeben weiß. Auf lyrischem Gebiete, dem Charakter seiner Stimme angemessen, wie es schien, am Meisten heimisch, erwarb sich der Sänger namentlich in den Liedern, unterstützt in äußerer Beziehung durch ein sehr schönes messa voce, den ungetheilten und rauschenden Beifall des Auditoriums, demzufolge Hr. Gunz noch das Lied von Schumann „Wohlauf nun getrunken" zuzugeben sich veranlaßt sah. Auch das Spiel des schon öfter genannten Hrn. August Wilhelmj hatte sich der allgemeinen und gerechten Anerkennung Seitens des Publicums in hohem Grade zu erfreuen. Sowol in der Chaconne von Bach als in der Elegie von Ernst documentirte sich der noch sehr jugendliche, bereits über eine ausgezeichnete, fast unfehlbare Technik verfügende Geiger als hervorragendes Talent, dem bei noch größerer geistiger Reife wol eine bedeutende Zukunft zu prognosticiren wäre. — Weniger glücklich war an diesem Abende das Auftreten eines Hrn. August Werner aus Genf, welcher sich mit einem nichtssagenden, aus oberflächlichen Phrasen bestehenden Clavierconcert mit Orchester von F. Hiller hier einführte. Das Spiel des Hrn. Werner war auch in keiner Weise angethan, das unmotivirt Prätenziöse der Composition weniger grell erscheinen zu lassen; dasselbe trug durchgehends den Stempel des Eingelernten und Maschinenmäßigen. — Beide Orchesterwerke, Ouverture zum „Wasserträger" von Cherubini und „Maurerische Trauermusik" von Mozart (hier zum ersten Male aufgeführt), wurden in befriedigender Weise executirt.

Kinderconcert. Zur Errichtung einer Stiftung im sächsischen Pestalozzi-Vereine zum Andenken an den verstorbenen hiesigen Schuldirector Vogel hatte die Agentur desselben am Sonntag den 1. März im Saale der Centralhalle ein von einem aus über 500 Schülern

sämmtlicher Leipziger Schulen zusammengesetzten Kinderchor in Verbindung mit den akademischen Gesangvereinen „Paulus“ und „Arion“ und einem Orchester ausgeführtes Concert veranstaltet, welches sich eines sehr zahlreichen Besuches erfreute. Das Programm brachte im ersten Theile den vierstimmig vom ganzen Kinderchore ausgeführten Choral „Ein feste Burg“, „Sonntagsmorgen“ (zweistimmig) von Mendelssohn, gesungen von den Schülern der ersten Bürgerschule, „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“ (dreistimmig) aus Mozart's „Zauberflöte“, vorgetragen von allen Kindern, „Sonnenuntergang“ von Mühling, gesungen vom ganzen Kinderchore, und Chor aus „Judas Makkabäus“ („Seht, er kommt“) von G. F. Händel, ausgeführt von sämmtlichen Mitwirkenden. — Die Vorträge im zweiten Theile waren ausschließlich den beiden akademischen Vereinen „Paulus“ und „Arion“ überlassen. Eröffnet wurden dieselben mit dem schönen Doppelchore aus „Oedipus in Kolonos“ („Zur roßprangenden Flur“) von Mendelssohn; hierauf folgten „Morgenlied“ von J. Rietz, „Die Wasserfahrt“ von Mendelssohn, „Halt Wacht“ von C. Reinecke und Waldlied aus „Der Rose Pilgerfahrt“ von R. Schumann. Im dritten Theile war der Kinderchor theils allein-, theils mit dem Männerchore zusammenwirkend. Den Anfang machte der volle gemischte Chor aus Mendelssohn's „Christus“: „Es wird ein Stern aus Jakob aufgehn“; hierauf sangen die Schüler und Schülerinnen der ersten Bürgerschule „Unserm Gott allein die Ehre“ von Rich. Müller, woran sich das „Sachsenlied“ von Papiet und „Alles neu“ von F. Abt, beide von sämmtlichen Kindern vorgetragen, reihten. Das Abt'sche Lied mußte da Capo gesungen werden. Den Schluß endlich bildete der großartige Chor „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ aus der „Schöpfung“ von Haydn, der von allen Männern und Kindern mit Instrumentalbegleitung ausgeführt wurde. — Was den Eindruck betrifft, den das ganze Concert hinterlassen, so ist derselben als ein durchaus günstiger zu bezeichnen. Daß bei einem Kinderchore von Leistungen, die eine künstlerische Bedeutung haben, nicht die Rede sein kann, versteht sich zwar von selbst; der Reiz der frischen Kinderstimmen aber war von vorzüglicher Wirkung. Im Ganzen sind wir Gegner derartiger Aufführungen. Indeß kann man einmal fünf gerade sein lassen. Die Leistungen der beiden akademischen Gesangvereine unter Hrn. Dr. Langer's Direction sind als vorzüglich gelungene zu bezeichnen. Namentlich wurden die Nuancirungen sehr genau beobachtet. — Die Nummern, in welchen Kinder- und Männerchor vereint wirkten, machten den bedeutendsten Eindruck. Die lieblichen Kinderstimmen erhielten durch den kräftigen Männergesang eine gute, feste Basis und gewannen dadurch eine größere Sicherheit und Selbständigkeit, was zu dem Gelingen des Ganzen sehr wesentlich beitrug. — Der Beifall des Publicums war ein ungetheilt lebhafter. Hr. Rich. Müller leitete den ersten und dritten Theil mit entsprechender Umsicht. β.

Die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik (zweiter Cyklus) fand Montag den 2. März im Saale des Gewandhauses statt, und brachte im ersten Theile: Quartett für Streichinstrumente (Op. 25) von E. F. Richter, vorgetragen von den HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann und Krumbholz, und Quartett (Cis moll, Op. 131) von L. v. Beethoven, im zweiten das Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente von R. Schumann, vorgetragen von Frl. Jenny Hering und den Obengenannten, zu Gehör. — Die Gesammtleistungen im Ensemble waren an diesem Abende ganz vorzüglicher Art. Das Quartett von Richter ist ein schön empfundenes, thematisch gut durchgearbeitetes, frisches Werk, und wurde vom Publicum demgemäß auch beifällig aufgenommen. Beethoven's Cis moll-Quartett erfreute sich ebenfalls der schönsten Wiedergabe, so daß der Eindruck auf das zahlreich anwesende Auditorium ein allgemein günstiger und bedeutender war. β.

Das zehnte Concert des Musikvereins „Euterpe“ am 3. März war für Kammermusik bestimmt, und brachte unter Mitwirkung des Hrn. Musik-Dir. Dr. Leopold Damrosch und der Frau Helene Damrosch geb. v. Heimburg aus Breslau als erste Nummer das schöne, leider selten gehörte Trio (Op. 5, B moll) für Pianoforte, Violine und Violoncell von R. Volkmann, vorgetragen von den HH. Musik-Dir. Blaßmann, Damrosch und Krumbholz. Die Ausführung dieses Nichts weniger als leichten Werkes war eine wahrhaft künstlerische, und es konnte demnach einen tiefen Eindruck auf die Hörer nicht verfehlen. Hr. Damrosch erfreute uns an diesem Abende noch durch den Vortrag einer Sonate in G moll für Violine mit Begleitung des Pianoforte von Tartini (nach der Bearbeitung von L. A. Zellner), welche er mit großer Solidität, einem außerordentlich schönen, vollen und kräftigen Tone und tiefem Verständniß vorführte. Unstreitig hat sich Hr. Damrosch als einen Violinvirtuosen ersten Ranges der Gegenwart documentirt. Nicht ganz in demselben Maße gründete Frau Damrosch durch den Vortrag dreier Lieder („Seit ich ihn gesehen“, „Er, der Herrlichste von Allen“, „Ich kanns nicht fassen, nicht glauben“) aus „Frauenliebe und Leben“ von R. Schumann und zweier Lieder: „Du bist wie eine Blume“ von F. Liszt und „Gretchen am Spinnrade“ von F. Schubert. Zwar verdient dieselbe den Namen einer Concertsängerin der besseren Art, ihre Textaussprache ist vollkommen deutlich, und ihr musikalisches Durchdrungensein von den vorgetragenen Liedern zeugt von einer ächten Künstlernatur; aber ihre Stimme ist nicht besonders umfangreich, und auch mit der Wahl der Lieder können wir uns nicht ganz einverstanden erklären. Der Liedercyklus „Frauenliebe und Leben“ von Schumann ist ein zusammengehöriges Ganze und kann eben darum nur dann von Wirkung sein, wenn sämmtliche acht Nummern, und nicht einzelne daraus, zu Gehör gebracht werden. Franz Schubert's „Gretchen am Spinnrade“ hätte die Sängerin besser weglassen sollen, weil ihre Stimme für dasselbe in der Höhe nicht ausreicht. Dagegen müssen wir der Aufnahme des Liszt'schen Liedes in das Programm unsere vollste Zustimmung geben. Der Vortrag desselben war auch die beste Leistung der Sängerin. — Den Schluß bildete die Sonate (Op. 47) A dur für Pianoforte und Violine von Beethoven, die von den HH. Blaßmann und Damrosch trefflich vorgetragen wurde. Zieht man aber in Betracht, daß Hr. Blaßmann die Sonate erst während der letzten Tage in sein Repertoire aufgenommen hatte, so verdient die Wiedergabe derselben eine Meisterleistung genannt zu werden. β.

Am 4. März brachte im Saale des Gewandhauses die „Singakademie“ zwei dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst angehörende Werke zu Gehör. Es waren dies: „Christus am Oelberge“, Oratorium von L. v. Beethoven, und das Requiem von L. Cherubini, die unter Hrn. v. Bernuth's Leitung mit Präcision und Genauigkeit ausgeführt wurden. Die Soli sangen Frl. Emilie Wigand aus Leipzig und Hr. Domsänger Otto aus Berlin. Frl. Wigand hat uns an diesem Abende ganz besonders gefallen, da wir eine solche Reinheit der Stimme bei derselben fast noch nie wahrgenommen hatten, während Hr. Otto uns dies Mal weniger als früher befriedigen wollte. Seine Stimme war besonders in der Höhe etwas indisponirt. β.

Weimar.

Die dritte Soirée für Kammermusik fand am 21. Februar statt. Eröffnet wurde dieselbe durch die A dur-Sonate (Op. 69) für Violoncell und Pianoforte von Beethoven, welche von den HH. Coßmann und Lassen in ganz vorzüglicher Weise zur Darstellung gebracht wurde. Eine Novität wurde uns in Gade's zweiter Sonate für Violine und Pianoforte (Op. 21) durch die HH. Stör und Lassen vorgeführt. Der Eindruck war, namentlich beim ersten Satze, trotz der trefflichen Ausführung, nur ein matter, was lediglich in der nur untergeordneten künstlerischen Bedeutung des Werkes seinen Grund hatte. In Mendelssohn's C moll-Trio (Op. 66) trat namentlich Lassen's gediegene Bravour auf dem Piano glänzend hervor, wie überhaupt dieses Trio eine meisterhafte Darstellung, die auch das Publicum zu lebhaften Kundgebungen begeisterte, in jeder Beziehung erfuhr. Frau v. Milde sang Goethe's „Suleika“ von Franz Schubert, „Rheinisches Volkslied“ (von Zuccalmaglio) von Mendelssohn, „Die Lotosblume“ (von Heine), „Schöne Fremde“ (von Eichendorff) von Schumann in bekannter trefflicher Weise. Die vorzüglichste Darstellung erfuhr indeß, nach unserer Ansicht, das wunderherrliche Goethe-Schubert'sche Werk, obwol die Künstlerin nach Vortrag der „Lotosblume“ stürmisch gerufen und zur Wiederholung veranlaßt wurde. Daß eine so bedeutende Künstlerin, wie Frau v. Milde ohne Widerrede ist, die neueren werthvollsten Gesangserscheinungen von Liszt, Lassen, Bülow ꝛc. ignorirt, thut uns aufrichtig leid, da uns die Vorträge jener originellen und weihevollen Lieder und Gesänge von der rühmlichst bekannten, geistvollen Künstlerin Frl. Emilie Genast, welche dieselben stets mit größtem Erfolge zur Geltung brachte, unvergeßlich geblieben sind.

Die Krone der ganzen Concertabende dieser Saison, ja das bedeutendste musikalische Ereigniß seit der zweiten Tonkünstler-Versammlung allhier bildete jedenfalls das Concert des Hrn. H. v. Bülow (zum Besten der Schillerstiftung), dessen Programm Sie schon in Nr. 9 d. Bl. mitgetheilt haben. Wir waren auf die Leistungen des Hrn. v. Bülow, den wir seit seiner Jüngerschaft bei Liszt nicht wieder gehört hatten, und der sich durch seine eminenten Leistungen als Orchesterdirigent bei dem genannten Tonkünstlerfeste unvergeßlich in den Erinnerungen Weimarer Kunstfreunde und Musiker eingeprägt hat, natürlich sehr gespannt und müssen aufrichtig bekennen, daß wir aufs Lebhafteste an R. Schumann's Ausspruch: „Ein Meister bildet wieder Meister“ erinnert wurden; denn H. v. Bülow hat sich als Virtuos auf eine solche

schwindelnde Höhe der Vollkommenheit geschwungen, daß es nur sehr wenig Auserwählten gelingen möchte, ihn zu erreichen. Was W. v. Lenz in seinem ausgezeichneten Werke über Beethoven (3. Th. S. 166) bei Besprechung des Esdur-Concertes von diesem musikalischen Genius sagt: „Das unerreicht dastehende Poem fordert vom Solospieler, daß er mit dem Orchester eine Person ausmacht; seine Persönlichkeit der Wirkung des Kunstwerkes opfere; die mechanischen Schwierigkeiten dermaßen überwinde, nicht etwa nur ihnen gewachsen sei, daß er sich ganz der Geltendmachung des Gehaltes hingeben könne", fanden wir bei H. v. Bülow in höchstem Maße bestätigt. Das Concert begann mit der Aufführung des originellen und effectvollen „Festmarsches" (der Mittelsatz ist, neben dem glänzenden ersten Theile und dem Schlußsatze, sehr anmuthig und reizend gehalten) von Lassen, der auch das Orchester, das sich, beiläufig gesagt, eingedenk seines alten Ruhmes ganz vortrefflich gehalten hat, bei den Solopiècen dirigirte. Der Concertgeber wurde hierauf glänzend empfangen und nach dem höchst vollendeten Vortrage des wunderbar schönen Esdur-Concertes von Liszt mehrfach gerufen. Durch unübertrefflichen Vortrag der Fmoll-Sonate (Op. 57) von Beethoven und der äußerst effectvollen Ungarischen Rhapsodie (Nr. 14, für Piano und Orchester) erreichte der wohlverdiente Beifall den höchsten Gipfel, so daß sich der gefeierte Meister, der nicht weniger denn drei Mal gerufen wurde, entschloß, den zweiten Theil der prächtigen Rhapsodie zu wiederholen. Während wir nun dem genannten Künstler mit Recht als Virtuos die glänzendste Huldigung schuldig sind, haben wir nicht minder Veranlassung, dem Gefeierten als Componist und Orchesterdirigent die gebührende Würdigung angedeihen zu lassen. Seine Ballade für großes Orchester nach Uhland's herrlichem Gedichte: „Des Sängers Fluch" erwarb sich durch poetischen Schwung und Originalität ungewöhnlichen Beifall. Den würdigen Schluß des so reich ausgestatteten Abends bildeten Liszt's „Ideale", welche unter Bülow's meisterhafter Leitung zur vollkommenen Darstellung kamen. Daß v. Bülow sich bei seinen Claviervorträgen eines Flügels aus der Fabrik von Bechstein in Berlin bediente, dessen seltene Eigenschaften allgemeine Anerkennung fanden, wollen wir besonders erwähnen. Schon bei der Aufführung von Liszt's Faust-Symphonie mußten wir H. v. Bülow als Dirigent — er dirigirte und spielte auch dies Mal ohne eine Note vor sich zu haben — eine sehr bedeutende Stellung einräumen; auch heute war nur Eine Stimme darüber, daß der reichbegabte Künstler nicht nur vollendeter Pianist, sondern auch ein nicht minder vollendeter Dirigent sei, dem recht bald eine gedeihliche Stellung in dieser Beziehung zu wünschen ist. Eingeleitet wurde der seltene Festabend durch einen längeren, von Dr. Carl Gutzkow, Generalsecretair der Schillerstiftung, gedichteten und vom Hofschauspieler Grans mit Verständniß und Wärme vorgetragenen Prolog. Unter dem Bilde einer Karavane, welche im rastlosen Weiterziehen die am Wege zurückbleibenden Müden und Kranken unberücksichtigt, ohne Hülfe, zurücklassen muß, schilderte der Dichter in glänzender und bilderreicher Sprache die Entwickelung der Menschheit, welche — im Alterthume und auch noch vielfach in der christlichen Zeit — im hastigen Jagen nach des Lebens Zielen und Gütern den leidenden Mitbrüdern oftmals Theilnahme und Unterstützung versagt habe, — um sodann auf das ermuthigende Gegenbild, die in der Neuzeit reger gewordenen Bestrebungen des Humanitätsprincipes, zu kommen, unter denen der Schillerstiftung gewiß nicht einer der letzten Plätze gebührt. Das Publicum nahm die werthvolle Eröffnungsrede nicht minder lebhaft auf, als die höchst trefflichen Vorträge des Frl. Fanny Janauschek, welche Schiller's „Kassandra", sowie unmittelbar vor Liszt's schöner symphonischen Dichtung diese „Ideale" unter großer Theilnahme vortrug.*)

Schließlich wollen wir noch bemerken, daß H. v. Bülow am 27. Februar bei Hofe spielte und in gesteigerter Weise die Huld unseres kunstsinnigen Fürstenpaares sich erwarb. Das Programm dieser Aufführung lautete: Ouverture zum Märchen von der „Schönen Melusine", „Venezia e Napoli" (Gondoliera e Tarantella), der „Engel" und „Träume" von Richard Wagner, gesungen von Frau v. Milde, Concertwalzer über Motive aus Gounod's „Faust" von Liszt, Ouverture zu „Ali Baba" von Cherubini, Barcarole von Rubinstein, Spinnlied von Wagner, übertragen von Liszt, „Die Lotosblume" von Schumann, „Rheinisches Volkslied" von Mendelssohn, „Soirées de Vienne" Nr. 3 von Liszt. Hr. v. Bülow spielte nicht nur die sämmtlichen Clavierpiècen in gewohnter Weise aus dem Gedächtniß, sondern sogar das Accompagnement der Wagner'schen Lieder. Wie wir aus sicherer Quelle vernehmen, ist Hr. v. Bülow bereits zu einem zweiten Concerte bei Hofe eingeladen worden.

F. W. G.

*) Wir halten bei Aufführung der genannten Liszt'schen Tondichtung den unmittelbaren Vortrag des Schiller'schen Gedichtes für sehr gewinnbringend.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Wachtel ist von Berlin, wo sich sein Engagement schließlich doch noch zerschlagen zu haben scheint, nach Petersburg gereist. Später wird er gemeinschaftlich mit Kindermann aus München in Mainz gastiren. — Die Partie der Margarethe in der Gounod'schen Oper, welche am Berliner Opernhause bisher drei Vertreterinnen — Frl. Lucca, Frau Harriers-Wippern und Frl. Artôt — hatte, hat daselbst soeben noch eine vierte Besetzung erfahren, indem in dieser Rolle nun auch Frau Borchers-Lita vom Hamburger Stadttheater gastirt. Obgleich am 9. d. Mts. bereits die 51. Vorstellung stattfand, muß doch die Intendanz an die Anzeige immer wieder die Notiz fügen: „Die Meldungen um Billets zu dieser Vorstellung sind so zahlreich eingegangen, daß nur ein Theil derselben berücksichtigt werden konnte."

— Frl. Hulda Austensen, die neulich in d. Bl. erwähnte Schülerin H. Sieber's, ist in Breslau engagirt worden.

— In einem am 10. d. Mts. veranstalteten Concerte des Musik-Dir. Mühling in Magdeburg wirkte Frau Louise Köster mit.

— Am Wiener Hofoperntheater hat man einen Hrn. Hermans als Nachfolger Hölzel's in Aussicht genommen.

— In der Concertgesellschaft „Felix Meritis" zu Amsterdam traten in jüngster Zeit Clara Schumann, der Sänger Marchesi und Concert-M. Rappoldi aus Rotterdam auf. Die Geschwister Neruda werden dort erwartet.

Musikfeste, Aufführungen.

— In einer Privatgesellschaft zu Leipzig gelangte kürzlich W. Tschirch's „Eine Nacht auf dem Meere" durch den akademischen Gesangverein „Arion" zur Aufführung.

— Das dritte Concert der „Singakademie" in Chemnitz unter Leitung von Th. Schneider am 3. d. Mts. brachte den 95. Psalm von Mendelssohn und die neunte Symphonie.

— Ein Concert des Musik-Dir. Anton Krause zu Barmen am 12. d. Mts. hat in seinem zweiten Theile eine Messe des Concertgebers für vier Solostimmen und Chor mit Orchester- und Orgelbegleitung. — Das vierte Abonnementconcert daselbst am 28. brachte als Novität Franz Lachner's Suite für großes Orchester.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Domorganist F. Gustav Jansen in Verden hat vom Könige von Hannover den Titel eines königl. Musikdirectors erhalten.

Todesfälle.

— Aus Breslau wird das am 1. d. Mts. erfolgte Ableben des Musiklehrers am dortigen katholischen Lehrer-Seminar, Musik-Dir. A. Schnabel, gemeldet. — In Paris starb, 41 Jahre alt, der Componist Alfred Dufresne.

Literarische Notizen.

— Der „Illustrirte Kalender für 1863" (Leipzig, Verlag von J. J. Weber) enthält unter der Ueberschrift „Die Musik im Jahre 1861" eine musikalische Rundschau, welche, wenn wir auch nicht alles darin Gesagte vertreten möchten, wegen ihrer Unparteilichkeit Beachtung verdient und sich vor den meisten derartigen Arbeiten vortheilhaft auszeichnet.

Preisausschreiben.

— Die Aachener „Liedertafel" hat einen Concurs auf die beste Concertcomposition für Männerchor und Orchester ausgeschrieben und zwei Preise von 300 und 100 Thalern ausgesetzt. Die Ausführung des Stückes darf nicht weniger als eine halbe und nicht mehr als eine Stunde Zeit in Anspruch nehmen. Das Niedrig-komische und jede Composition, deren Aufführung auf der Bühne erfolgen müßte, ist ausgeschlossen. Bei den Soli sind Frauenstimmen statthaft. Die „Liedertafel" behält sich ein Jahr lang das ausschließliche Recht der Aufführung vor, übrigens aber bleiben die gekrönten Tonwerke Eigenthum der Componisten. Die Bewerber haben ihre Manuscripte bis

zum 1. October d. J. an den Vorstand der „Liedertafel" zu Händen des Dr. Roderburg in üblicher Form einzureichen. Preisrichter sind: Niels W. Gade, F. Hiller und J. Rietz.

Vermischtes.

— Neulich wurde in der seit zehn Jahren bestehenden Instrumentenfabrik von Julius Feurich in Leipzig das 500. Pianino vollendet. Merkwürdiger Weise sind Pianinos dieses Geschäftes in allen fünf Erdtheilen verbreitet.

— Die königl. hannöversche Hofopernsängerin Frl. Amalie Weis hat sich, wie die Zeitungen melden, mit Joachim verlobt und wird nach ihrer Vermählung von der Bühne zurücktreten.

— Auch Feodor Wehl spricht sich in der „Constitutionellen Zeitung" in einem Artikel über die beiden Biographien der Schröder-Devrient in ähnlicher Weise aus, wie dies neulich in d. Bl. geschah. Hrn. v. Wolzogen's Verfahren, der anstatt „auf eigenen Füßen zu stehen, sich auf Krücken zwischen Gänsefüßchen stützt" und die „Erinnerungen" von Claire v. Glümer „zum großen Theile in sich aufgenommen", wird von ihm mit den „sieben mageren Kühen, welche die sieben fetten verschlangen und doch keinen Nutzen gewannen", verglichen.

— Ein Portrait Franz Schubert's hat sich in dem Nachlasse des Prof. Leopold Kugelwieser vorgefunden. Es ist ein Brustbild, mit dem Bleistift gezeichnet, der Namensunterschrift Schubert's versehen und stammt aus den Jahren 1822 oder 1824.

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Ludwig van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. No. 49. Quartett für Streichinstrumente. Op. 130 in B. 1 Thlr.
— — No. 74. Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott. Op. 16 in Es (mit beigefügten Stimmen). 1 Thlr. 15 Ngr.
— — No. 144—147. Sonaten für Pianoforte allein: Op. 53 in C, Op. 54 in F, Op. 57 in F moll und Op 78 in Fis. 1 Thlr. 27 Ngr.
— — No. 162—164. Variationen für Pianoforte solo: 6 Variationen Op. 34 in F. — 15 Variationen (mit Fuge) Op. 35 in Es. — 6 Variationen Op. 76 in D. 27 Ngr.
— — No. 215—220. Lieder und Gesänge mit Pianoforte: An die Hoffnung Op. 32. — Adelaide Op. 46. — 6 Lieder von Gellert Op. 48. — Acht Gesänge und Lieder Op. 52. — Sechs Gesänge Op. 75. — Vier Arietten und ein Duett Op. 82. 1 Thlr. 12 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. No. 4. Symphonie No. 4. Op. 60 in B. 2 Thlr. 27 Ngr.
— — No. 49, 50. Quartette für Streichinstrumente: Op. 130 in B und Op. 131 in Cis moll. 2 Thlr. 21 Ngr.

Breitkopf & Härtel.

In der Hofmusikalienhandlung von **Adolph Nagel** in *Hannover* erscheinen nächstens:

Gotthard, J. P., 3 Gesänge für 4 Männerstimmen. Werk 24.

(Das in diesem Buche befindliche „Trinklied" musste in einem Concerte des kaufmännischen Gesangvereins in Wien **9 Mal** wiederholt werden.)

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker

und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Inhalt von No. 1:

Was wir wollen. — Verbesserte Mechanik an den Maschinenpauken. Von *E. Pfundt.* — Eine Prima Donna. Novelle von *A. Schrader.* — In der Pause. — Kritisches. — Feuilleton. — Engagements. — Musikalische Neuigkeiten. — Anzeigen.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig.*

Gesang-Vereinen

empfiehlt sich zur Anfertigung von Fahnen auf Seidenstoffen ohne Naht die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in *Leipzig.*

Im Verlage des Unterzeichneten erscheinen demnächst mit Eigenthumsrecht:

Nouvelles COMPOSITIONS

en forme de Danses

par

Jul. Handrock.

Op. 39. A l'amitié. Gr. Valse brillante (No. 3).
Op. 41. Fleurs du Nord. Polka de Salon.
Op. 42. Les perles d'or. Gr. Valse brillante (No. 4).
Op. 44. Une Fleur de Salon. Polka élégante.
Op. 48. La belle Polonaise. Mazourka de Salon.
Op. 49. Au bal masqué. Mafourka.

Op. 50. La Primavera. Capriccio p. l. Piano.

Ferner:

Der

Clavier-Schüler

im ersten Stadium.

Melodisches und Mechanisches

in planmässiger Ordnung

von

Julius Handrock.

Op. 32. Das 2. Heft. Pr. 20 Ngr.

In neuer Auflage wurden wieder fertig:

Jul. Handrock, Op. 2. Neun Waldlieder für das Pianoforte. Pr. 22½ Ngr.
——— Op. 12. Une fleur de Fantaisie. Mazourka de Salon p. Piano. Pr. 12½ Ngr.
——— Op. 21. Frühlingsgruss. Clavierstück. Pr. 17½ Ngr.

Leipzig, Februar 1863. **C. F. KAHNT.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 20. März 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 12.
Achtundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Liszt's symphonische Dichtungen. Von Louis Köhler. (Schluß). — Federskizzen aus dem Pariser Musikleben. Von E. Schelle. (Fortsetzung.) — Einige Gedanken über den ersten Satz aus Berlioz' Todtenmesse. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Chemnitz, Breslau). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Liszt's symphonische Dichtungen.

Von

Louis Köhler.

(Schluß.)

Um eine vollständigere Uebersicht zu bieten, sei dieser aphoristischen Besprechung der symphonischen Dichtungen auch noch die der Symphonie zu Dante's „Divina Commedia" (für großes Orchester mit Chören von Sopran und Alt) hinzugefügt. Das Werk ist Richard Wagner gewidmet, wonach anzunehmen ist, der Componist fühle, er habe etwas Starkes geschaffen.

Es konnte natürlich nur das der Musik zugängliche Element der Dante'schen „Göttlichen Komödie" in Hölle und Himmel zum Ausdrucke gelangen, nämlich die inneren Qualen der verdammten Gottesfeinde, der Bösen, die keine Erlösung wollen; die Hoffnung der Seelen, welche der göttlichen Liebe zugänglich sind; die Erfüllung der Hoffnung und die Verklärung. — Das Stück ist in zwei Theilen gehalten; der erste, „Inferno", enthält die Elemente der Fegefeuerschrecken und die der gehofften Erlösung; der zweite, „Purgatorio", enthält die Seligkeit des Paradieses. — Dieser Inhalt ist dem Gefühle jedes Menschen zugänglich, denn fast Jeder erlebte in sich selbst das Weben des Bösen, den Vorsatz und die Hoffnung auf innere Läuterung und dann die Wonne derselben, wo ein Wiederschein göttlicher Liebe die gereinigte Seele erhebt. In jedem Moment und immerfort walten solche Qualen, lebt solche Hoffnung und Beseligung in den Herzen der Menschheit; es sind darum ewige Schmerzen und Freuden der höchsten Art, die der Dichter und Componist als die ewigen inneren Weltvorgänge, als die schließlichen Resultate alles irdischen Seins auffaßte und künstlerisch wiederspiegelte. Der Eindruck der Musik geht in der That durch Mark und Bein und hat einen erhabenen Geist; die Motive haben Wucht und führen ein wahres Höllenleben; der Gesang „Lasset jede Hoffnung schwinden", welcher von Zeit zu Zeit wie aus Grüften und Klüften dringt, wirkt entsetzlich auf das Gemüth. Gleichzeitig dürfte aber der materielle Eindruck wie auch das anhaltend tumultuarische Element der durch einander rasenden Accorde einen mehr oder minder betäubenden, wüsten Eindruck verursachen und die klare Gestaltung des empfangenen Bildes im Hörer erschweren. Der Stoff ist indessen, als der denkbar gewaltigste für die Musik, wesentlich dabei in Betrachtung zu ziehen: er ist außer Allem stehend, was bisher von Musikern an dichterischem Gehalte symphonisch verarbeitet worden ist. — Der Verklärungstheil bildet in der That einen „himmlischen" Gegensatz zu dem ersten Satze, die Chöre singen wie Engel in die reiche Instrumentalsymphonie hinein. Es waltet hier nicht eine langweilige „Harmonie", wie man sie in profanirender Redeweise dem Leben im Himmel andichtet; sondern man fühlt der Verklärung den vorhergegangenen Kampf an, wie man eine andere Wirkung von dem Wohlklange der Consonanz hat, wenn ihr die herbe Dissonanz vorausging. Das Stück des Weiteren in seiner Wirkung zu beschreiben, soll hier nicht versucht werden; es wird auf Jeden einen furchtbaren und erhabenen Eindruck machen, doch in sehr verschiedenem Sinne: nämlich mit und ohne den Zauber eines harmonisch schönen Ganzen. Viele werden nur ergreifende und schöne Perioden darin finden, Andere nur überhaupt das Wirken einer genialen Natur, doch nicht die Wohlthat desselben beim Hören erleben; Einzelne werden das Ganze mit feurigem Lobe umfangen — vielleicht unter dem gewaltigen Eindrucke verstummen; Andere werden das Ganze für absolut unverständlich, mindestens für unschön erklären.

Was hierauf zu entgegnen ist, kann zugleich auf die sämmtlichen besprochenen Orchesterwerke Liszt's Anwendung finden. Ich finde den verschiedenartigen Eindruck derselben, abgesehen von Parteiungen, ganz erklärlich. Natürlich wird das Ungewohnte schon als solches nicht Jeden sogleich für sich einnehmen; hier verbindet sich damit noch ein derartiges Auflösen der seit Menschengedenken in jedem Musikstücke vernommenen Form, welche sich in einer gewissen Ordnung des harmonischen Modulationsganges, des satzlichen Baues und der rhythmischen Einkleidung kundgiebt, daß nur die Allerunbefangensten und die Allerfreiesten unbeirrt im Anhören bleiben können. Wie aber die Sonate eine andere Form als die Variation hat und doch nicht formlos ist, wie die Fuge anders als die Ouverture,

das Lied anders als der Marsch und dennoch formell gesund ist, so muß man auch nicht die hier in Rede stehenden Werke Liszt's für formlos erklären, weil sie sich phantasiefrei ergehen. Sie haben ihre Form, und zwar eine sehr kunstvolle, die man nicht ohne viel Phantasie schafft, eben weil diese selber die formschaffende Kraft ist. Liszt kann leicht eine Symphonie, Sonate u. dergl. in herkömmlicher Form machen, denn warum sollte der Mann nicht können, was der gewöhnlichste Musiker kann! Aber Liszt hat, vom Standpuncte einer sehr ehrenwerthen jetzigen Majorität aus betrachtet, einen Fehler, den auch Wagner, Berlioz und noch manches andere Genie hat: das faßliche Maß zu halten gilt ihm nicht viel; der Schuß geht oft hoch über die Menge hinaus, und so muß der Künstler für ein (im Moment wenigstens) halb vergebliches Stück Schaffensarbeit lediglich in der göttlichen Lust und Qual des Schöpfungsactes selber seine lohnende Vergeltung finden. So betrachtet, ist dies zwar kein „Fehler" — aber ich glaube, daß so Manches, was dem Hörer „zu arg" ist, hätte können auch anders, nämlich weniger schroff, weniger anhaltend und weniger stark leidenschaftlich sein, ohne der Schönheit und Bedeutung etwas zu vergeben. Ohne alle Beschränkung schafft selbst der Freieste der Schaffenden nicht. Also: etwas mehr Geisteszucht! Ich sage dies Wort mit aller Ehrerbietung; denn wenn die Größten, als Menschen, auf irgend Wen zu hören haben, wer könnte dies sein, als nur die Kleineren? Aber bei großem Lichte ist immer ein großer Schatten, ein Blinder nur sieht allein das Dunkle; möchten darum die Sehenden sich nicht selbst mit Blindheit schlagen, indem sie das Licht, das so hell in Liszt's Werken strahlt, verleugnen.

Die vorhandenen Clavierarrangements für zwei und einen Flügel sind sehr effectvoll; stellenweise aber geben sie keine entsprechende Idee vom Original. Man spielt zuerst am Besten „Orpheus", „Präludien", „Tasso", welche auch für einen Flügel zu vier Händen vorhanden sind. Die Stücke müssen aber selbst von guten Spielern studirt werden, denn nach dem Vomblattspielen dürfte das Urtheil leicht beziehungslos zu den Werken bleiben. — Ueber die Faust-Symphonie wurde bereits von anderer Seite vor Kurzem in verdienstvoller Weise referirt.

„Hamlet", die elfte der symphonischen Dichtungen, enthält u. A. einen langsamen Mittelsatz, welcher „auf Ophelia hindeutend" bezeichnet ist. In gleichem Sinne scheint das ganze Werk auf den uns bekannten dramatischen „Hamlet" Shakespeare's ebenfalls nur „hindeutend" concipirt zu sein: es ist hier vornehmlich Hamlets Natur überhaupt zum Ausdrucke gebracht, und zwar in tief-stimmungsvoller Erfassung. Gedanke und Wille, Reflexion und Thatkraft stehen gegen einander; der furchtbare innere Sturm, welcher hier (nach vorbereitenden langsamen Sätzen) in einem herrlich gearbeiteten Allegro herausbricht, stößt auf innere Hemmungen, wobei die psychologische Wandelung der Motive, nach Liszt'scher Art, wieder meisterlich durchgeführt ist. Das Stück ist eine Faust-Musik in engerem Rahmen, und der bedeutende geistige Totaleindruck bietet höchst interessante musikalische Genüsse, wie sie die Verbindung starker Gegensätze in prägnanten Motiven, kunstvoll verarbeitet, besonders dem Musiker gewährt.

Die „Hunnenschlacht" nach Kaulbach (Nr. 12) hat mich mächtig „gepackt". Höchst glanzvoll von innen wie nach außen (der sinnlichen Wirkung) hin, wüßte ich diesem eigenthümlichen Tonbilde nichts Aehnliches an die Seite zu stellen. Der Kampf des Heiden- und Christenthums entspinnt sich zwischen den Völkern der Erde, um sich unter den Geistern der Gefallenen in höherer Sphäre fortzusetzen: das ist ein ewiges Bild aller bedeutenden Principienkämpfe, die im Grunde immer der Kampf des neuen Geisteslebens mit dem Ueberlebten sind — ein Kampf, der sich über die Generationen hinaus fortspinnt, in denen ja immer Geist vom Geiste der Hingestorbenen lebt. Hier aber, wo Gottes- und Götzenthum gegen einander kämpfen, wo es die Erkenntniß des Höchsten gilt, wo die Principien wie Gutes und Böses, Licht und Finsterniß zu einander stehen, ist Gott selber, als Idee, im Kampfe mitwirkend; er ist die ewige Wahrheit, an welcher der Irrthum endlich zu Grunde gehen muß. Solche Ideen im Bilde symbolisch zu verewigen, ist eine philosophisch-künstlerische Großthat Kaulbach's, die ihn unsterblich macht. Der Musiker kommt nun nach ihm, um mit ihm zu wetteifern, Töne zu den Linien bringend. — In Liszt's Orchesterstücke beginnen die Kämpfe der sich entgegenstehenden Gewalten in der unteren Tonlage (gleichsam der irdischen Orchesterregion) in fugirter Form und steigen nach und nach von den Streich- zu den Bläserregionen, also von dem festen zum luftigen Elemente hinan, um, wie in Kaulbach's Bilde, in dieser Verbindung zu verbleiben. Mächtig prallen die einschneidenden Themen gegen einander; heidnische Schlachtrufe charakteristisch dissonanter Art feuern hier und dort an, bald windet sich unten, bald oben die Kampfmasse um das Centrum. Wo aber ist das Kreuz des Christenbanners? Dort sehen wir es hörend: der Choral „Crux fidelis, inter omnes | arbor una nobilis" tönt von fern herüber und naht sich, umtost vom heißen Streite, mehr und mehr. Zuerst von einzelnen Blechinstrumenten unisono geblasen, tritt die Melodie später in der Orgel (oder dem Harmonium) auf, als wolle das Christenthum hier auch als Kirche gelten. Nach vielen herrlichen Ver- und Entwickelungssätzen geht die Musik schließlich in eine schöne Friedensfeier über, in welcher die Choralmelodie glorios zur Alleinherrschaft gelangt. — Ich verzichte auf detaillirte Andeutungen und habe nur den Wunsch, dieses Stück einmal in einem Concertsaale mit Orgel, von einem entsprechenden Orchester schön gespielt, zu hören: es muß eine so schöne als gewaltige und eigenartige Wirkung machen — das Wort „schön" jedoch nicht in dem einseitig sinnlichen Begriffe genommen, denn der Meister hatte volle Ursache, hier starke Schatten und grelle Lichter zu geben; aber sie halten einander das Gleichgewicht und der freisinnige Hörer wird den Eindruck eines großartigen Erlebnisses mit sich nehmen.

Es sei schließlich noch eines Anhanges zu den „Festklängen" (Nr. 7) mit Varianten, Kürzungen und Errata Erwähnung gethan, welche bei Breitkopf und Härtel in besonderem Partiturhefte erschienen sind. Der Componist hat darin vortheilhafte Vorschläge niedergelegt, welche wir der Beachtung empfehlen.

Federskizzen aus dem Pariser Musikleben.

Von

E. Schelle.

Ein Requiem in Notre Dame.

(Fortsetzung.)

Man hat vielfach die Anzahl der ausführenden Kräfte als unzureichend für die Räumlichkeit getadelt, und sicher wurden Die, welche mit den Erwartungen eines Monstreconcertes herkamen, nicht befriedigt. Man hätte jedoch die Kräfte ver-

verdoppeln, ja verdreifachen können, ohne daß dadurch der Effect wesentlich gesteigert worden wäre, denn dieser beruht, wie gesagt, nicht auf Massenwirkung, sondern lediglich auf dem formalen Charakter der musikalischen Zeichnung und auf der Gruppirung der Stimmen zu dem Orchester. Ueberdies bedingt namentlich unter solchen Umständen die Stellung der Kunst zu dem Rituale vor Allem ein maßvolles Verhältniß; sie soll wol dieses beseelen und verklären, aber keineswegs verdunkeln. Und in dieser Beziehung löste sie ihre Aufgabe so vollkommen befriedigend, daß der Eindruck wahrhaft bewältigend war und als solcher noch in der prüfenden Erinnerung fortlebt. Die Gefühle des Schmerzes, banger Ahnung, sehnsüchtigen Verlangens flossen in einer Stimmung zusammen, welche keine Feder zu schildern vermag, deren Grundton sich nur einigermaßen andeutet, wenn ich sage, es war ein Gebet zum Herrn, in tiefer, schmerzlicher Inbrunst entstiegen der menschlichen Brust.

Schwer aber und gewaltig ernst hallte die Fuge des nächsten Satzes durch das alte Münster, als tönten tausend Zungen in ihr wieder. Feierlich stiegen die langen Gänge des Kyrie gleich mächtigen, gothischen Pfeilerbündeln empor, in ihren chromatischen Verschlingungen sich auslegend wie farbige Glasfenster, und zwischen ihnen entfaltete sich riesengroß die künstliche und doch so klar gefügte Architektonik des herrlichen Baues. Das war mehr als „Kerzenglanz und Weihrauchduft", das war das Wehen des ewigen und unerfaßbaren Dogmas, die unsichtbare Kirche, welche in dem sichtbaren Dome auf diesen Harmonien sich erbaute, und heilige Schauer überkamen das Gemüth, als senke sich das Mysterium des göttlichen Symbols auf die schuldbeladene Creatur nieder, sie sühnend und weihend zum ewigen Leben.

Ich muß zu meiner Schande bekennen, daß unter der Fluth der Eindrücke mir auch kein einziger jener tiefsinnigen Commentare beifiel, welche dieses Tonstück veranlaßt hat. Ja ich konnte nicht einmal prüfen, ob in der That eine jede Tonfigur den speciellen Wortinhalt des Textes gebührend expectorirte. Nur des seligen Gottfried Weber mußte ich unwillkürlich gedenken; ja ich sah ihn sogar leibhaftig neben mir. Er trug einen gewaltigen Zopf, zu dem mindestens sechs alte hessische Corporalszöpfe die Strehnen geliefert haben mußten, und hielt sich die Ohren zu über die „Gurgeleien". Ja, der selige Gottfried Weber war ein gelehrter, entsetzlich gelehrter Mann, aber dabei doch praktisch, wie selten ein deutscher Gelehrter. Statt sich auf weitläufige Commentare einzulassen, zeigte er durch die That, was ein Requiem besagen will, und componirte eigens ein solches. Es war freilich nur ein schäbiges Leichentuch, was er zur Welt brachte, zu schlecht selbst für eine Proletarierleiche; aber es genügte ihm doch für seine Theorie der Tonsetzekunst, und man hat wohlgethan, ihn damit zuzudecken.

Es ist nämlich der fugirten Form dieses Satzes vorgeworfen worden, daß sie dem Sinne der Worte nicht entspräche, und es war recht brav vom Professor Marx in Berlin, daß er Mozart entschuldigte. Der selige Gottfried habe freilich im Grunde Recht, sagte er; allein es könnten doch wol Fälle eintreten, wo die Musik die Dämme des Wortbegriffes überströmen dürfte, und ein solcher Fall sei dieser.

Und um welchen Inhalt handelt es sich hier? Ihr Wortklauber! Wollt Ihr etwa die Welt von Stimmungen und Gefühlen schematisiren, welche sich in den beiden uralten Formeln der katholischen Liturgie: „Herr erbarme dich, Christus erbarme dich" symbolisiren? — O geht und lernt von den alten italienischen Meistern, die doch sicherlich aus der Begeisterung des gläubigen Gefühles schufen! Nein, diese mikroskopischen Analysen, die nach der Oellampe riechen, sind hier, wo es sich um den typischen Ausdruck eines großartigen, historisch bewährten Glaubensmomentes handelt, an unpassendem Orte und nicht minder naiv, wie die gut gemeinte Entschuldigungsweise des Hrn. Marx.

Wie männlich entschieden tritt doch dagegen Hector Berlioz auf. Auch er ist ein Gegner dieser Fuge, allein er verwirft von vorn herein die ganze Form in Bausch und Bogen als eine Ausgeburt mittelalterlicher Scholastik und zieht jedes Mal ein ingrimmiges Gesicht, wo sie ihm entgegentritt. Ich begegnete ihm zwei Tage vor der Ceremonie an der kaiserlichen Bibliothek, wo die Ankündigung derselben angeschlagen stand. Er bog sich kurzsichtig heran, um sie zu lesen, prallte aber plötzlich ab, als sei seine Nase — bekanntlich ein sehr protuberanter Theil seines Gesichts — mit der Mauer in unangenehme Berührung gerathen, und ging kopfschüttelnd weiter. Berlioz ist bekanntlich kein Freund des Requiems von Mozart, und ich konnte ihn in der Kirche nicht entdecken, so sehr ich auch nach ihm umspähte. Ihm, der ein ernstes, kampfschweres Streben an den Tag legt, verzeihe ich gern seine paradoxen Schrullen; aber er hätte immer kommen sollen.

Wenn irgendwo, so ist hier im Kyrie ein Fugensatz an der rechten Stelle, und wer sich in die überschwängliche Welt der katholisch-kirchlichen Anschauungsweise hineinleben kann, dem wird schon während des Requiemsatzes ein dringendes Verlangen nach dieser strengen Form, dem wahrhaftigen musikalischen Symbole des katholischen Dogmas, aufsteigen wie dem gläubigen Christen im Vorgefühle seines Endes nach dem Troste und der Weihe der Kirche; denn der Tag des Gerichtes ist nahe, das Dies irae tritt in banger Ahnung vor die Seele.

An diesem Dies irae erweist es sich noch mehr, als an den früheren Sätzen, wie sehr selbst bei sparsamster Verwendung der Mittel die Dynamik des Orchesters durch weise Berücksichtigung und Behandlung der Stimmen sich zu steigern vermag. Hier ist die orchestrale Begleitung nicht mehr eine matt schimmernde Folie für den Gesang; nein, wild und elementarisch wie ein düster glühender Feuerstrom braust das Orchester auf, hier den Gesang umbrodelnd, dort unter ihm forttobend. Allein dieses Colorit wird weniger durch instrumentale Fülle, als durch die hohe Lage und eigenthümliche Gruppirung der Chorstimmen erzeugt, welche stets die nur accentweise schildernde Begleitung dominiren. Und so entfaltete das mächtige Bild eine Reihe gewaltsamer Effecte mit den gewöhnlichsten Farbenmitteln, ohne je das Ebenmaß der Form zu verletzen. Ja man fühlt es recht innig: ein grellerer Farbenton in der Begleitung und ein phantastisches Uebergreifen über die geschichtlichen Gesetze der Form würde vielleicht blendende, aber mit der localen Stimmung widerwärtig contrastirende Wirkung hervorgebracht haben. Denn der Katafalk vor den Augen malt eindringlicher, als alle Phantasie, und die grauen Mauern des Domes binden von vornherein die Stimmung an eine bestimmte Form des Affects.

Den eigentlichen Culminationspunct des Werkes bildet jedoch das „Tuba mirum". In der That, obwol ich nicht leicht selbst durch die gewaltsamsten musikalischen Eindrücke aus der Fassung gebracht werde, so überlief mich doch ein kalter Schauer, als der eherne Posaunenton in feierlich weiten Schritten den Raum durchmaß, tief bis in das innerste Mark der Gebeine einschneidend. Wie oft hatte ich nicht den Kopf über diese einfache Tenorposaune in der Partitur geschüttelt, welche

mir für die Dramatik dieser Situation so wenig ausreichend schien. Warum wenigstens setzte der Meister nicht eine feierliche Baßposaune? Ja wol, sie hätte salbungsvoll gepredigt; aber davon erwachen die Todten nicht. Nein, der entschieden am geschichtlichen Boden kirchlicher Tradition haftenden Intention des Künstlers konnte nur dieses Instrument allein dienen, welches den herben, scharfen Klang der Trompete in die dunklen Register des Basses trägt, dessen Ton, vereinzelt auf den weiten Schallwellen schwebend, einen lugubern, ehernen Charakter annimmt. Wo das Symbol der Kirche spricht, soll auch die Musik nur symbolisch andeuten, aber nicht ausmalen, was sie nun und nimmer ausmalen kann.

Und Entsetzen verbreitete dieser Ton; er schien von einem Instrumente zu kommen, welches nicht Menschengeist erfunden, für das nicht Menschenbrust ausreicht. Die Tausende von Anwesenden saßen und standen regungslos wie Todte, kein Wörtchen hörte man flüstern, ja selbst auf den phlegmatischen Gesichtern der Engländer zeigte sich ein Anflug von höherer Erregung. Für mich — ich gestehe es offen — gab es in diesem Augenblicke keine Illusion mehr. Wie Grabesluft wehte es mich an. Der Dom schien ein großes, weites Grab; die zwei grünen bengalischen Flammen zu beiden Seiten des Sarges, welche das Trauergepränge in Paris mit sich bringt, warfen einen Leichenschein auf die vier allegorischen Gypsfiguren, selbst die behäbigen Gesichter der Canoniker trugen die fahle Farbe des Todes, und durch die drei alten Fenster leuchtete es wie Weltenbrand. — Doch was naht dort vom Hochaltare her? — Giebt die Erde ihre Todten heraus? — Sechs Erzbischöfe in vollem Ornate, geführt von einem siebenten, der den Cardinalspurpur trägt, ziehen mit Geisterschritten durch den Gang einher. Kreideweiß sind ihre Gesichter, und starr und gläsern ist ihr Blick. Sie stellen sich um den Katafalk und stimmen mit klangloser Stimme an: Oro supplex . . . .

Illusion, Madame! Nichts als Illusion! — schrillte hinter mir eine dünne Stimme. — Wie können Sie nur über das Bischen „Weihrauchduft und Kerzenschimmer" so in Extase gerathen! Ich sage Ihnen, in der ganzen Musik „waltet kein vollkommener Glaube, kein ganzes Herz mehr". Lassen Sie sich nicht durch „den Reichthum und die Tiefe des Gefühles" bestechen, welche sie enthält; das Alles ist unächt, denn „immer fühlt man, es ist entweder zu viel oder zu wenig". Das hat schon längst tiefsinnig Dr. Ludwig Rohl in seinem „Geist der Tonkunst" dargethan. Lesen Sie ja dies Werk, Madame, ich kann es Ihnen nicht genug empfehlen; es wird bildend auf Ihren Geschmack und vor Allem läuternd auf Ihre Phantasie wirken, wie . . .

Wie Ricinusöl auf Deine Eingeweide, verwünschter Schwätzer! — hätte ich dem Störer zurufen mögen. Es war richtig der kleine Herr mit dem Wieselgesichte, der seiner Nachbarin diese ästhetische Vorlesung hielt. Er hatte indessen Recht; es verhielt sich wirklich so mit der Kraft des esprit de musique, wie er sagte. Schon die Erwähnung des Namens allein rief in mir ein widerwärtiges Unbehagen hervor, ähnlich der Empfindung, welche die ersten Operationen eines eingenommenen Medicamentes zu begleiten pflegt. Meine gehobene Stimmung gerieth, so zu sagen, in ein krampfhaftes Schwanken, als leiste sie feindseligen Einflüssen nur mit Mühe Widerstand. Dem Gnu erging es offenbar noch schlimmer. Es rückte ängstlich auf seinem Stuhle hin und her, und die Arbeit der Fältchen, welche sich wie kleine Würmer im Gesichte umherschlängelten, verrieth eine starke Bewegung des Innern. Das arme Gnu hatte freilich die ganze Dosis bekommen, denn das geistreiche Männchen entwickelte noch mancherlei von reinem „christlich-kirchlichen Geiste in seiner Transcendenz und Beschränkung auf das Immaterielle" und von dem Mangel an der „vollkommen freien Ergossenheit der Empfindung Dessen, der sich in Demuth beugt vor der Unendlichkeit der Idee, die ihn überall umgiebt und von der er selbst nur ein winziger Theil ist", — was Alles ich glücklicher Weise in der Eile nicht genau verstehen konnte und mithin noch hinreichend empfänglichen Sinn für die Musik behielt, mich deren ferneren Effecten hinzugeben. Und in der That schwemmten die mild-ernsten Töne des tröstend zusprechenden Fagotts bald den unheimlichen Eindruck des „Geistes der Tonkunst" fort und stellten die früheren Schwingungen der Stimmung wieder her.

O wie danke ich es dem ungeschickten Posaunenbläser des alten ehrsamen Capellmeister Hiller in Leipzig, daß er diesen zwang, den ursprünglichen Posaunensatz in der Begleitung des Gesanges dem Fagott zu übertragen. Die Kenner und Kunstrichter sind freilich empört über dieses Spiel des Zufalls, aber ehrlich gestanden, was konnte die Posaune noch ferner besagen, nachdem sie die Illusion zur Wahrheit gemacht hatte? Soll sie sich etwa selbst parodiren und in einem Duett mit der Stimme ihren Ruf zum Weltgerichte ausführlich und sentimental commentiren? In den gewöhnlichen Concerträumlichkeiten mag dieser Satz immerhin recht erbaulich klingen, allein in einem altergrauen Dome wird Alles zu einer Spielerei, was nicht schlechthin nothwendig ist und nicht dem Maßstabe des Raumes entspricht. Und gerade das Fagott entfaltet hier jene ernste, ruhige Klangfarbe, nach der die Stimmung verlangt. Ja hier an dieser Stelle schwankte die sonst so sichere Hand des Meisters; diese Posaunenbegleitung ist der lapsus calami, nicht aber der Inhalt des ganzen folgenden Satzes, vor dem die begeistertsten Verehrer Mozart's rathlos achselzuckend stehen, und selbst der größte Kenner dieses Meisters, der Professor Jahn, ganz kleinlaut gesteht, es sei zwar Alles recht würdig, aber keineswegs Dem, was geleistet war, ebenbürtig. Hätten nur die Verehrer und Jahn sich etwas deutlicher erklärt, was sie eigentlich zwischen dem „dies irae" und dem „rex trêmendus" erwarteten. Verlangen sie etwa die Darstellung der letzten Convulsionen des verscheidenden Universums? Entsetzlicher Gedanke, gegen den die blutdürstigsten Conceptionen der alten Martermaler, jenen unglücklichen Heiligen in S. Stefano in Rotundo zu Rom mit seinen aus dem Leibe gespülten Gedärmen eingerechnet, wahre Kindereien sind! Wer sollte meinen, daß sich in den Falten einer harmlosen Componistenseele solche neronische Gelüste bergen könnten! Wol weiß ich, daß diese Stelle in der Partitur sehr matt aussieht, daß sie in unseren kleinen Kirchen und Concertsälen dünn und etwas gewöhnlich klingt. Es verhält sich mit ihr, wie mit den Niobiden in Florenz. Wie täuscht diese Gruppe unsere Erwartungen in ihrer dortigen Aufstellung; wie eckig und gespreizt nehmen sich manche ihrer Figuren aus! Aber nun denke man sich eben diese Figuren in einem Giebeldreieck hoch am Frontispiz eines griechischen Tempels gruppirt, so wird das Eckige sich runden, das Gespreizte den natürlichen Ausdruck handelnder Bewegung annehmen und aus dem Zusammenwirken beider Bedingungen das dramatische Leben des Gesammtbildes hervorgehen. Und auch dies Requiem ist nicht für den Hausgebrauch geschaffen, es verlangt ebenfalls sein Giebeldreieck, und dieses ist der alte gothische Dom, und das Frontispiz der hohe Katafalk mit dem Kerzenwalde und den grünen Flammen. Dort hört es, und jener angefochtene Satz wird auf Euer Gefühl wirken, wie ein lichter, hier vor dem

Rex tremendus so nothwendiger perspectivischer Hintergrund, aus dem nur einige Engelsköpfchen wehmüthig hervorschauen; denn so viel Inhalt besitzt diese Stelle, daß der Farbenton nicht in ödes, leeres Weiß ausartet.

Aehnliches gilt auch von den übrigen Sätzen; ein jeder reflectirte die allgemeine Grundstimmung plastisch in dem ihm zugewiesenen Momente, und selbst diejenigen unter ihnen, welche sichtlich eine fremde Hand verrathen, sind so entschieden im Style Mozart's, so treu im Ausdrucke des Ganzen gehalten, werden endlich durch die am Schlusse wiederkehrende Fuge des Kyrie so gewaltig eingerahmt, daß sie sich zu dem Uebrigen wohl fügen und den Gesammteindruck eher abrunden als stören.

(Schluß folgt.)

Einige Gedanken über den ersten Satz aus Berlioz' Todtenmesse.

Der Riedel'sche Verein brachte in seiner letzten Kirchenmusik-Aufführung u. A. auch obiges Requiem und Kyrie. Die charakteristische Musik des in Rede stehenden Componisten regt die Phantasie der entgegenkommenden Hörer stets mächtig an; vielleicht trägt eine hier versuchte kurze Schilderung der erhaltenen Eindrücke dazu bei, Dirigenten anderer Vereine zu veranlassen, auch anderwärts dem Publicum wenigstens den ersten Satz der großen Todtenmesse vorzuführen.

Es soll nicht geleugnet werden: zunächst berührt das Requiem, wie die meisten Berlioz'schen Werke, fremdartig, läßt einen Theil der Hörer kalt, ja stößt wol gar ab. Es liegt dies zumeist an dem entschieden französischen Gepräge und an der katholischen Färbung der Composition, Eigenschaften, die zum Vorwurf zu machen wir weit entfernt sind. Hat doch französisches Wesen, so weit es edles Streben bewahrt, auch in der Kirchenmusik eben so gut seine Berechtigung, wie das uns altgewohnte deutsche, und die Bereitwilligkeit, mit welcher wir die Dichtungen fremder Völker an- und aufnehmen, sollten wir billiger Weise ausländischen Tonwerken nicht versagen. Die oft leichtfertigen französischen Opern finden nur zu leicht Verbreitung bei uns; mit welchem Rechte wollen wir es von uns weisen, die Producte eines nach dem Höchsten ringenden Geistes jener Nation einer ernsten und liebevollen Prüfung zu unterziehen? Durch alle Fremdartigkeit leuchtet auch bei Berlioz — nähere Bekanntschaft vorausgesetzt — das rein Menschliche des Componisten hervor, und wir vermissen nicht mehr Das, wonach die Deutschen so sehr verlangen, das innige Gefühl, die tiefe Empfindung. Wie bei Bach, den man ebenfalls so lange Zeit hindurch für einen blosen Verstandes-Componisten und „Tüftler" zu halten geneigt war und zum Theil noch geneigt ist, und der seines specifisch deutschen Wesens halber außer Deutschland schwer Eingang findet; so tritt doch schließlich auch bei Berlioz das Melodische und Ergreifende klar hervor, mag es auch Anfangs durch geistreiche Combinationen, ungewöhnliche Harmonien und interessante Einkleidungen versteckt erscheinen: Eigenschaften, welche dem nicht vertrauten Hörer zunächst ins Ohr fallen.

Die sehr einfache, aber spannende Orchester-Einleitung bereitet aufs Beste die Stimmung vor, welche im ganzen Satze, trotz großer Mannigfaltigkeit der Themen, mit Consequenz festgehalten wird. Das äußerst prägnante Hauptmotiv „Requiem aeternam", in großem Zuge den Raum einer Octave abwärts durchschreitend, tritt Anfangs leise und wehmüthig auf, nur von wenigen Instrumenten gehalten und bald begleitet von dem schüchtern flehenden Gegenmotiv „dona eis" — die einzelnen Sylben von Pausen durchbrochen. Immer kräftiger und großartiger, durch abwechselnde Zwischensätze von wunderbarer Wirkung aus einander gehalten, kehrt das Hauptthema wieder, immer mehr umstrahlt von glänzender Instrumentation. Voll Klangschönheit ist der erste Nebensatz: einfacher vierstimmiger Männerchor, über welchem die Frauenstimmen in Accordbrechungen sanft und leise auf- und niederwogen, gleich Engelköpfchen in rosenfarbigen Wolken, dann, während die Harmonien der Männerstimmen enharmonisch wechseln, flehend sich abwärts neigen, immer mehr schwindend, bis mit mächtigem Klange der Chorbaß sein Requiem aeternam wieder erschallen läßt, das auch die anderen Stimmen wieder aufnehmen, umstürmt von dem allerseits drängenden, kurzen, psalmodirenden Rufe: dona eis, dona eis. Wieder sinken die Stimmen klagend abwärts und verhallen. Nur die Violoncelle bewegen sich in einer drehenden, ostinaten Baßfigur, darüber in schwindelnder Höhe halten die Flöten einen einzelnen Ton aus, tief unten setzen die Fagotte einen langaustönenden Grundbaß hinzu, und in diese weite Spannung hinein erklingt wie in den ungeheuern Hallen eines Domes, ja wie in den unendlichen Räumen des Weltalls, über rollenden Gestirnen der Lobgesang helltönender Tenore und kraftvoller Bässe: „Te decet hymnus, deus in Sion". Wie dann bei „lux perpetua" das „ewige Licht" von allen Seiten funkelt und schillert, immer mehr emporglüht und in herrlichen Accordverbindungen weit aufstrahlt, wie immer rührender und einfach herzlich das „Dona eis" ertönt und verklingt, wie die ganze zum Todtenamt versammelte Menge vor dem inneren Auge des Hörers auf die Kniee stürzt, das Haupt beugt und bußerfüllten Herzens ihr „Kyrie eleison" murmelt, in leiser, langgezogener Klage „Christe eleison" seufzt, zum Schluß noch ein Mal mit schneidendem Wehruf „Kyrie eleison" erklingt und dann wie die demüthige Bitte eines Zerknirschten auf dem Gmoll-Septimen-Accord der Gesang verschwindet, das Orchester die Auflösung übernimmt und zuletzt auf dem Gmoll-Dreiklang, man kann sagen: nach und nach erstarrt: das Alles entzieht sich der näheren Wortbeschreibung, — der Musiker mag es in seiner Phantasie durch Partiturlesen sich vorführen, die Dirigenten mögen es einer empfänglichen Hörerschaft durch wiederhölte Aufführungen nachempfinden lassen. Freilich muß das Werk oft gehört werden, um ganz genossen und gewürdigt werden zu können. Erfreulich war es auch in dieser Beziehung zu beobachten, wie schon die Proben zu der in Rede stehenden Aufführung sich mit eifrig lauschenden Hörern füllten. Allerdings wird einer beträchtlichen Anzahl gewisser Musiker und Kunstkenner Berlioz ewig ein Buch mit sieben Siegeln bleiben und mancher „rechtschaffene Musikant" wird vielleicht vergeblich darnach trachten, seine etwaige Phantasie zu ähnlichen Eindrücken angeregt zu fühlen. Ist er bescheiden, so wird er geduldig darnach streben, auch seinerseits die genußbringende Erkenntniß zu gewinnen; hält er sich hingegen für zu klug, um nicht sofort über alles Neue ein endgültiges Urtheil abgeben zu können, so wird er die Hände falten und Gott danken, daß er nicht ist, wie Unsereins. Ein namhafter hiesiger Musiker sagt mit Recht: „Das Publicum will immer etwas Neues haben, nur soll das Neue bekannt sein." Nun, häufige Aufführungen allein vermögen das wirklich Neue bekannt zu machen. Das Orchester zu dem Requiemsatz ist ziemlich einfach; von den sechszehn Paar Pauken, mit denen „classische" Ascetiker die Wißbegierigen abzuschrecken suchen und welche

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

allerdings in mehreren Sätzen des Werkes, wenn auch meist nicht zu den gemeiniglich vermutheten Wirkungen, angewendet werden, ist hier auch nicht eine einzige erforderlich; Posaunen und Trompeten fehlen ebenfalls. Die Ausführung der Chorpartien bietet allerdings ungewohnte Schwierigkeiten dar in Bezug auf Intonation, enharmonische Verwechselung und rhythmische Sicherheit, Alles inmitten feinster Dynamisirung. Daß der Riedel'sche Verein diese Aufgabe mit Eifer und merklicher Hingabe gelöst hat, ist ihm technisch höher noch anzurechnen, als selbst die sichere Bewältigung der Bach'schen Bravour-Cantate „Ein feste Burg". Der Verein möge jedoch bedenken, daß ihm durch die Wiedergabe des Berlioz'schen Fragments nicht nur der Dank redlich strebender Musikfreunde, sondern auch die Verpflichtung erwächst, einmal das ganze Werk oder wenigstens mehrere Theile desselben vorzuführen, damit endlich auch das große Publicum sich ein Urtheil bilde über die hervorragende Schöpfung eines nun schon im Greisenalter stehenden Ausländers, dessen Componistenbedeutung jetzt selbst so reservirte Kritiker, wie Hanslick in Wien und Banck in Dresden, betonen, dessen Hoffnung immer auf das künstlerische Deutschland gerichtet war und ist, und dessen Werth klar zu erkennen der deutschen Kunst nur zum Vortheil gereichen wird.

Ein aufmerksamer Hörer.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Der Riedel'sche Verein trat nach ziemlich langer Pause am 8. März wieder mit einer Kirchenmusik-Aufführung in hiesiger Thomaskirche hervor, die uns zeigte, wie nützlich und fördernd derselbe die Zeit seines Stillschweigens angewendet hatte. Zur Aufführung gelangten dies Mal: „De profundis" für Chor und Orchester von Chr. W. v. Gluck, „Meine Lebenszeit verstreicht", Lied von L. v. Beethoven, Requiem und Kyrie aus der „Großen Todtenmesse" von H. Berlioz, Agnus Dei und Dona nobis aus der Messe (Op. posth.) von R. Schumann und die beiden Cantaten „Ach, wie flüchtig" und „Ein feste Burg" von S. Bach. — Sämmtliche Chöre waren von Hrn. Musik-Dir. Riedel mit der größten Sorgfalt einstudirt und gingen durchweg ganz vorzüglich. Gefreut hat es uns, daß Hr. Musik-Dir. Riedel in dem Gluck'schen „De profundis", das seiner Anlage nach fortwährend in einer sich gleich bleibenden Stimmung und Tempobewegung vorgetragen wird, bei der gegenwärtigen Aufführung entsprechende Nuancirungen und an dazu geeigneten Stellen Wechsel der Tempi angebracht hatte, wodurch der Eindruck des Werkes selbst bedeutend gesteigert wurde. — Vorzüglich muß in der Programm-Zusammenstellung die schöne Vermittelung zum Verständniß für Berlioz hervorgehoben werden, welche viel dazu beitrug, dem Berlioz'schen Requiem so schnell Eingang beim Publicum zu verschaffen. Der Eindruck, den das meisterhafte Werk selbst hervorbrachte, schien ein allgemeiner, tief ergreifender zu sein; von verschiedenen Seiten hörten wir die günstigsten Urtheile über dasselbe.*) Das Agnus dei von Schumann ist ein tief empfundenes Stück, wie es uns scheint, die bedeutendste Nummer seiner nachgelassenen Werke. Für den Chor bietet es der tiefen Stimmlage wegen große Ausführungsschwierigkeiten. Zum leichteren Verständniß der beiden Bach'schen Cantaten war auf dem Programm Einzelnes wiedergegeben, was R. Franz in einem Artikel über Bach'sche Cantaten in d. Bl. (Band 47, Nr. 5) mittheilt. „Ach wie flüchtig" wirkt außerordentlich poetisch, besonders der erste Chor und das wundervolle Sopranrecitativ mit dem so schön sich anfügenden Schlußchoral. Die Virtuosität, welche Bach in seinen Cantaten bezüglich der Choralbehandlung entwickelt, ist geradezu staunenswerth. Beiden Cantaten liegen Choralmelodien zu Grunde, wie verschieden aber ist ihre Verwendung! Einen wahrhaft großartigen Eindruck machte besonders die gewaltige „Feste Burg". Beide Cantaten wurden, mit Ausnahme des Tenor- und Altduetts in letzterer, mit allen Solonummern gegeben. Den Solosopran in Gluck's „De profundis" hatte Frl. Büschgens, die Soli in den Cantaten Frau Dr. Reclam für den Sopran, Hr. Opernsänger Weiß aus Dresden für den Baß und Hr. Tenorist Schild aus Solothurn übernommen. Die beiden Damen wußten ihrer Aufgabe in ganz befriedigender Art gerecht zu werden. Hr. Weiß hingegen schien dies Mal nicht recht disponirt zu sein; dennoch wußte er seine Partien mit gutem Verständniß und deutlicher Textaussprache vorzutragen. Hrn. Schild's jugendfrischer Tenor und musikalisch sicheres Gebahren erweckten die vortheilhafteste Meinung über dessen Zukunft als Kirchen- und Concertsänger. Das Orchester leistete nach besten Kräften das Möglichste.

Am Sonntag den 8. März veranstaltete eine junge, jetzt hier lebende Sängerin, Frl. Anna Storch aus Prag, im kleinen Saale der Buchhändlerbörse eine musikalische Matinée. Das Programm brachte das Quintett (D moll) für Streichinstrumente von Onslow, Arie mit Recitativ aus „Silvana" von C. M. v. Weber, Adagio für Clarinette von Mozart, Variationen über das nel cor più-Thema von P. v. Winter, Tyrolienne variée für Contrabaß von Bockmühl und Romanze aus dem „Nachtlager in Granada" von C. Kreutzer. — Das schöne Quintett von Onslow, ein überaus polyphones Werk mit überraschenden schweren Formen, wurde von den HH. Concert-M. Dreyschock, Herrmann, Haubold, Krumbholz und Storch recht brav vorgetragen. Besonders hat uns Hr. Krumbholz gefallen, der die hervortretenden Violoncellstellen mit vorzüglicher Reinheit und Sauberkeit ausführte, während Hr. Concert-M. Dreyschock öfters ein zu frühes Einsetzen merken ließ. Frl. Storch sang die drei Piècen von Weber, Winter und Kreutzer und gab sich als eine Sängerin mit einer wol umfangreichen und ziemlich wohlklingenden, aber keineswegs vollständig ausgebildeten Stimme zu erkennen. Dieselbe ist noch etwas zu spitzig und oft zum Detoniren geneigt. Die Kreutzer'sche Romanze war ihre gelungenste Leistung; dagegen müssen wir es als Geschmacklosigkeit erklären, wenn eine Sängerin ihren Hörern zumuthet, die etudenhaften, trivialen Variationen von Winter anzuhören. Wenn aber Frl. Storch bei ihren guten Stimmanlagen weitere ernste Studien bei einem anerkannt tüchtigen Gesanglehrer macht, wird dieselbe in der Folge mit größerer Befriedigung aufzutreten im Stande sein. — Das Adagio für Clarinette von Mozart wurde von Hrn. Landgraf in wahrhaft künstlerischer Weise zu Gehör gebracht. Hrn. E. Storch — dem Bruder der Sängerin — lernten wir in der Tyrolienne für Contrabaß als einen tüchtigen Künstler kennen. Sein Vortrag ist ein durchweg klarer, der durch sein ausgezeichnetes Instrument in bedeutendem Grade gewinnt. Nur wollte uns die Composition selbst nicht zusagen, und wenn man auch zugeben muß, daß die Contrabaß-Literatur eine ziemlich arme ist, so hätte Hr. Storch doch immerhin besser gethan, wenn derselbe, bei seiner ihm zu Gebote stehenden Technik, eine andere Wahl getroffen hätte. Wir machen bei dieser Gelegenheit auf das jetzt erschienene Concert von E. Stein aufmerksam. Sämmtliche Leistungen wurden von dem nur sehr schwachen und, wie es uns schien, ziemlich gemischten Zuhörerkreise beifällig aufgenommen. ß.

Das neunzehnte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 12. März war ein historisches. Es brachte im ersten Theile: Ouverture zu „Semiramide" von Catel (geb. 1773, gest. 1830); zwei französische Volkslieder (Brunette) für Chor (aus der Mitte des 17. Jahrhunderts); Ariette und Chor aus dem Ballet „La mascarade de Versailles" von J. B. de Lully (geb. 1633, gest. 1687), das Sopransolo gesungen von Frl. Ida Dannemann aus Elberfeld; Variationen für die Violine von P. Rode (geb. 1774, gest. 1830), vorgetragen von Hrn. Concert-M. David; Arie und Chor aus „Hippo-

*) Bezüglich dieses Satzes verweisen wir auf den in dieser Nummer enthaltenen speciellen Artikel. D. Red.

lyte et Aricie" von Rameau (geb. 1683, gest. 1764), das Sopransolo gesungen von Frl. Ida Dannemann, und zum Schluß Ouverture zu „Jean de Paris" von F. A. Boieldieu (geb. 1775, gest. 1834). Im zweiten Theile: Symphonie von Henri Etienne Méhul (geb. 1763, gest. 1817); Chor aus der Oper „Les deux avares" von Grétry (geb. 1741, gest. 1813); „Fee Mab", Scherzo aus der dramatischen Symphonie „Roméo et Juliette" von Hector Berlioz (geb. 1803); endlich Marsch und Chor der Magier aus „Alexandre à Babylone" von Lesueur (geb. 1763, gest. 1837). Wie man sieht, war die Zusammenstellung eine sehr interessante, und wir sind gern bereit, solchen Bestrebungen unseren vollen Beifall zu zollen. Möchte man auf diesem Wege fortschreiten und öfter in so umsichtiger Auswahl so gut Geordnetes vorführen. Freilich macht ein solches Programm viel mehr Arbeit, als ein nach der Schablone zusammengefügtes. Dafür ist aber auch den Veranstaltern der Dank aller Kunstfreunde gewiß, während die Letzteren in anderen Fällen sich oftmals, gelangweilt von den ewigen Wiederholungen, abwenden müssen. Ueber das Einzelne dürfte es kaum nöthig sein, wenn man nicht specieller eingehen will, Etwas zu sagen. Besondere Anerkennung verdient es, daß man endlich auch, ohne durch äußere Veranlassung dazu bestimmt zu sein, Berlioz eine Stelle eingeräumt hat. Ließ zwar die Ausführung des Werkes dieses Meisters noch mehrfach zu wünschen übrig, so würde es doch andrerseits bei der großen Schwierigkeit desselben ungerecht erscheinen, gleich beim ersten Male Fertiges und Vollendetes zu verlangen.

Kinderconcert. Eine Wiederholung dieses in unserer vorigen Nr. besprochenen Concertes fand am 11. März, abermals im Saale der Centralhalle, statt. Der große Raum hatte die Masse der Zuhörer beim ersten Male nicht gefaßt. Es hatten Viele zurückgewiesen werden müssen, und so zeigte sich auch bei der Wiederholung ein sehr zahlreich versammeltes Publicum. Das Programm war ganz dasselbe, wie bei der ersten Aufführung. Den Gesanglehrern an den verschiedenen Schulen Leipzigs aber wollen wir bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, unsere Anerkennung dafür auszusprechen, daß es ihnen gelungen ist, ihre Zöglinge zu so exacten Leistungen heranzubilden. Das Publicum nahm die Vorträge sehr beifällig entgegen.

Chemnitz.

Das zweite Abonnementconcert des Stadtorchesters am 9. December v. J. brachte uns Solovorträge der herzogl. Meiningenschen Hofopernsängerin Frau Sophie Förster und des Hrn. Krumbholz vom Leipziger Gewandhausorchester. Frau Förster, uns von früher schon vortheilhaft bekannt, sang eine Arie aus dem „Barbier von Sevilla" und drei Lieder von Schumann, Liszt und Blumner, welchen Piècen sie noch ein Lied von Eckert zugab. Sie zeigte sich allseitig als eine tüchtige Künstlerin und errang einen glänzenden Erfolg. Ebenso präsentirte sich Hr. Krumbholz als ein gewiegter Violoncellist, dessen Spiel sich durch bedeutende Technik und schönen, gesangvollen Ton auszeichnete. Wir hörten von ihm ein Concert von Goltermann und „Souvenir de Spa", Phantasie von Servais. Bennett's Najaden-Ouvertüre, die das Concert eröffnete, und Gade's Amoll-Symphonie, mit welcher dasselbe schloß, fanden eine tadellose Ausführung.

Das dritte und letzte dieser Concerte am 12. Februar wurde mit der Ouverture zu „Manfred" von Schumann eingeleitet. Die Ausführung wollte uns etwas schwerfällig und nicht fein genug nuancirt erscheinen; das Werk — hier in Folge seltener Benutzung wenig bekannt — fand darum auch eine kühle Aufnahme. Als Solisten wirkten in diesem Concerte die schwedische Hofopernsängerin Frau Röster-Lund und Hr. Emil Lund. Letzterer trug zwei Romanzen für Oboe und Pianoforte von R. Schumann und einen Concertsatz für Oboe und Orchester von Stein vor. Wenn diese letztere Composition dem Künstler Gelegenheit gab, seine technische Gewandtheit zu entwickeln, so überraschte derselbe in den anmuthigen Schumann'schen Stücken durch äußerst schönen, gesangvollen Ton, so daß er sich eines lebhaften Beifalles zu erfreuen hatte. Von Frau Röster-Lund hörten wir die Concertarie von Mendelssohn, die der Sängerin nicht recht von Herzen zu gehen schien und ihr nur schwachen Applaus einbrachte, und eine Verdi'sche Arie aus „Ernani", welche, mit Fertigkeit ausgeführt, mit um so lauterem, stürmischerem Beifall aufgenommen wurde. Eine bis auf einige kleine Unebenheiten im Adagio wohlgelungene Ausführung der Ocean-Symphonie von Rubinstein schloß das Concert.

Das in seiner Zusammenstellung mehr den Charakter einer Soirée tragende Programm zum zweiten Concerte der „Singakademie" enthielt an Chorgesängen eine Motette a capella von Hauptmann und Chorlieder von Rebling und Stern. Bei entsprechender correcter Wiedergabe erwarb sich die „Singakademie" namentlich durch das Stern'sche Lied „Aus der Jugendzeit" wohlverdiente laute Anerkennung. Nicht minder dankbar nahm das Publicum die Gesangsvorträge unserer geschätzten, gern gehörten Frau Meyerhoff auf. Sie legte durch Wahl wie durch Ausführung ihrer Gaben abermals Zeugniß ihres geläuterten Geschmackes, wie ihrer soliden musikalischen Bildung überhaupt ab. Wir hörten von ihr Lieder von Dürrner, Schumann und Rob. Franz. Ein ganz besonderes Interesse erregte die Mitwirkung des Musik-Dir. Blaßmann aus Leipzig, welcher uns zum ersten Male mit seinem Besuche erfreute. Seine Leistungen trugen durchweg den Stempel künstlerischer Meisterschaft und erregten eine ungewöhnliche Sensation, die durch enthusiastischen Beifall und Hervorruf sich ausdrückte. Seine Solovorträge bestanden in Spinnlied aus dem „Fliegenden Holländer" von R. Wagner und Schillermarsch von Meyerbeer in den Liszt'schen Uebertragungen. Außerdem spielte derselbe im Vereine mit Hrn. Musik-Dir. Schneider (Violoncell) und den Orchestermitgliedern HH. Kretzschmar und Thümer Quartett Gmoll von Mozart, und mit den Genannten und Hrn. Enke Quintett (Esdur) Op. 44 von R. Schumann in gelungener Weise.

Eine vom „Chemnitzer Sängerbunde" im Stadttheater arrangirte Uhlandfeier fand nicht die gehoffte allgemeine Theilnahme. Das Programm zu derselben war neben zwei declamatorischen, von Mitgliedern des Stadttheaters ausgeführten Vorträgen zusammengesetzt aus Compositionen von Kreutzer und Adam, denen Uhland'sche Gedichte zu Grunde liegen. Eingeflochten waren noch ein Siegeshymnus mit Orchester von Reeb, „Schwertlied" von Körner, „Waldeinsamkeit" von J. Otto, Jägerchor aus „Euryanthe" und Zöllner's „Deutsche Bundesstaaten". Die beiden letzten Stücke wurden auf allgemeinen da Capo-Ruf wiederholt, sowie sich denn sämmtliche Productionen einer günstigen Aufnahme zu erfreuen hatten. b.

Breslau.

Die zehnte Symphonie-Soirée des „Orchestervereins" brachte uns endlich einmal wieder Richard Wagner's Faust-Ouverture. Trotzdem dieses großartige Werk hier nur selten aufgeführt worden, zählt es doch zahlreiche Verehrer, namentlich unter Solchen, die vorurtheilsfrei sich nur dem Eindrucke der Composition hingeben; diese fühlen, selbst wenn ihnen anfänglich gar Manches unklar erscheint, die Großartigkeit des Werkes aus dem Gesammteindrucke heraus und streben, durch öfteres Hören ein näheres Verständniß zu erzielen. Anders ists freilich mit Denen, die mit dem festen Vorsatze: ihres Principes willen dem Werke Opposition zu machen, die Aufführung heimsuchen. Diesen, an Unbefangenheit wie Kunstbegeisterung so Armen gegenüber fühlen wir stets lebhaftes Mitleid; denn während wir in Begeisterung erglühen, bleiben sie kalt und unberührt von dem Genius, der nur das empfängliche Gemüth zu sich heraufzieht. Freuen wir uns, daß die Schaar dieser Armen sichtlich sich verringert; mit Genugthuung constatiren wir die Einmüthigkeit unserer gesammten Localreferenten, welche dem Wagner'schen Meisterwerke die höchste Anerkennung zu Theil werden ließen, sowie die warme Aufnahme Seitens der Majorität des Publicums.

Die Wiedergabe der Ouverture war charakteristisch und von höchstem Schwunge beseelt; besonderen Werth legen wir auf die außerordentliche Klarheit, mit der die complicirtesten Stellen zu Gehör kamen, und danken dem einsichtsvollen Dirigenten, Hrn. Dr. Damrosch, für die dadurch bewirkte Erleichterung des allgemeinen Verständnisses. Die übrigen Orchesternummern: Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn und Symphonie Ddur (mit dem Flötensolo im Trio der Menuett) von Haydn, wurden ebenfalls trefflich ausgeführt. — Den Vortrag der Arien „Ah Perfido" von Beethoven und „Ocean! du Ungeheuer" aus „Oberon" von Weber hatte die königl. sächsische Kammersängerin Frau Jenny Bürde-Rey übernommen. Die gefeierte Sängerin verfügt noch immer über bedeutende Stimmmittel, namentlich in den mittleren Lagen; dagegen machte sich in der Höhe eine Abnahme an Fülle des Tones bemerkbar, welche durch übermäßiges Forciren oder gar durch Tremoliren ersetzen zu wollen, wir der Dame entschieden abrathen müssen. Der Vortrag der Beethoven'schen Arie war edel und gefühlvoll; auch die Arie der Rezia wurde feurig und verständnißvoll wiedergegeben, mit Ausnahme einiger Bühneneffecte, die wir im Concertsaale am allerwenigsten vertragen. Das Orchester begleitete beide Gesangsstücke außerordentlich discret. Der Beifall der Hörer war ein sehr lebhafter.

Am 27. Februar gab die „Breslauer Studenten-Liedertafel" unter Leitung ihres Dirigenten, Hrn. Bohn, im Musiksaale der Universität ein Concert. Das sonderbar zusammengestellte Pro-

gramm enthielt an Chorgesängen: Bacchuschor (für zwei Männerchöre) aus „Antigone“ von Mendelssohn, (Kampf-) Septett aus den „Hugenotten“ von Meyerbeer, „Zigeunerleben“ von R. Schumann (Arrangement), „Studentenlied“ aus Goethe's „Faust“ von Liszt, „Das zerbrochene Ringlein“ von Bohn und „Nähe der Geliebten“ von Reinthaler. Was den Vortrag dieser Gesänge betrifft, so dürfen wir wol die Lebendigkeit und Exactheit lobend erwähnen; dagegen ließen Feinheit und Nuancirung gar viel zu wünschen übrig. Sehr abrathen müssen wir dem Dirigenten von der Wahl einer Composition wie z. B. des Septetts; denn die schwachen Kräfte, die ihm zu Gebote stehen, sind nicht im Stande, auch selbst den bescheidensten Ansprüchen an die Ausführung zu genügen. Solche Compositionen möge er ruhig dem Theater lassen. „Zigeunerleben“ von Schumann und Studentenlied „Es war eine Ratt im Kellernest“ von Liszt gefielen uns besonders gut. Beide Lieder sind außerordentlich charakteristisch, und namentlich das letztere von einem Humor, der seines Gleichen sucht. Die Lieder von Bohn und Reinthaler boten nichts Interessantes. Frl. Flies, unsere beste Sängerin am hiesigen Theater, trug zwischen den Chören Lieder von Mendelssohn, Hölzel (!!!) und August Schäffer (!!) vor. Die schöne, frische, von „Theatermanieren“ freie Stimme der jugendlichen Dame erquickte uns wahrhaft; doch machen wir die Künstlerin ernstlich auf die schlimme Auswahl der Lieder aufmerksam. Daß Frl. Flies gute Lieder gut vortragen kann, das haben wir auch dies Mal an der Wiedergabe des Mendelssohn'schen erfahren — also warum dem schlechten Geschmacke durch die Wahl einer Composition wie die der „Thräne“ von Hölzel, welche wir bisher nur im Munde von Harfenistinnen wähnten, huldigen? — Der stürmische Beifall des Publicums wird doch nicht von der so beliebten Sängerin mißverstanden und der Composition mit angerechnet worden sein? — Ferner sang Hr. Opernsänger Rieger an demselben Abende zwei Lieder aus Byron's „Hebräischen Melodien“ von Bohn und eine Arie aus dem „Wildschütz“ von Lortzing. Die Bohn'schen Lieder sind musikalisch ohne Bedeutung; Hr. Rieger sang sämmtliche Piècen mit seiner reichen und schönen Baritonstimme zu großer Befriedigung der Hörer. — Endlich spielte zwischen den Gesangsnummern Hr. Robert Seidel von hier „Berceuse“, Walzer in As dur und Phantasie-Impromptu von Chopin, sowie Rondo capriccioso (Emoll) von Mendelssohn. Der noch sehr junge Virtuose zeigte große Befähigung, namentlich schien uns seine Technik recht hübsch in Ordnung zu sein. Hr. Seidel befindet sich noch in der Hauptentwickelungsperiode; hoffentlich giebt er uns durch öfteres Auftreten Gelegenheit, sein Spiel genauer kennen zu lernen und besonders nach den Fortschritten beurtheilen zu können. Am Besten gefiel uns dies Mal der Vortrag des Mendelssohn'schen Capriccio. Vom Publicum wurden die Leistungen mit lebhaftem Beifalle aufgenommen.

Die vierte Symphonie-Soirée des königl. Musik-Dir. Hrn. Schäffer fand am 2. d. Mts. im Musiksaale der Universität statt. Unser trefflicher Pianist Hr. Carl Mächtig spielte in derselben das Clavierconcert in Dmoll von Mozart in eben so poetischer wie correcter Weise. Sein vieler Nuancen fähiges Spiel darf sich eines sehr wohlklingenden, abgerundeten und kernigen Anschlages und vorzugsweise schöner Bindung rühmen, und so oft wir Gelegenheit hatten, denselben zu hören, fühlten wir uns stets von der ächt künstlerischen Auffassung der Compositionen sympathisch berührt. Die geistvoll combinirten Cadenzen waren Compositionen des Hrn. Mächtig. Das sonst mit Beifallsbezeigungen sehr sparsame Publicum gab wiederholt seine Theilnahme durch rauschenden Applaus zu erkennen. Der übrige Theil des Programmes enthielt die erste Symphonie von Beethoven und „Die erste Walpurgisnacht“ von Mendelssohn. Das Orchester war sowol bei Begleitung des Clavierconcertes, wie bei der Symphonie und dem Chorwerke sehr brav; besonders frisch und fein war die Ausführung der Symphonie. In der Wiedergabe der „Walpurgisnacht“ zeichneten sich die Chöre mit einer geringen Ausnahme durch geistige Belebung und Correctheit aus. Von den Solosängern verdienen die HH. Cantor Deutsch und Gesangslehrer Schubert (Tenor und Baß) Anerkennung.

Eugen v. Blum.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Zwei unserer Leipziger Sängerinnen haben in jüngster Zeit in außerdeutschen Städten mit glücklichem Erfolge concertirt. Frl. Lessiak, welche kurz vorher bei einer Aufführung des Händel'schen „Samson“ durch den Stern'schen Gesangverein in Berlin mitgewirkt hatte und von der dortigen Kritik einstimmig günstig beurtheilt wurde, sang am 1. d. Mts. im zehnten Abonnementconcert zu Basel. Und Frau Rübsamen-Beith vom hiesigen Stadttheater unterstützte am 16. v. Mts. eine von R. Hol dirigirte Aufführung des „Studentencorps“ zu Utrecht, in welcher auch die Geschwister Neruda sich hören ließen, durch Gesangsvorträge. Die letztgenannte Sängerin wird übrigens mit ihrem Gatten, Hrn. Rübsamen, am Schluß der Saison ihr jetziges Engagement aufgeben und ein solches an der deutschen Oper zu Rotterdam annehmen.

— Die Intendanz des Berliner Opernhauses muß sich oft in einer wahrhaft mephistophelischen Stimmung befinden, da es dem mehr à la Don Juan, als à la Faust schwärmenden Publicum nicht genug „Gretchen“ schaffen kann; denn kürzlich erhielt Frl. Harry-Meyer, für lyrische Partien am Leipziger Stadttheater engagirt, von dort die Einladung, die Margarethe im „Faust“ zu singen, welcher Aufforderung sie aber wegen des augenblicklich schwankenden Repertoires nicht Folge leisten konnte. — Auch Frau Sophie Förster wird am Opernhause zum einem Gastspiele erwartet.

— Frl. Anna Reiß hat am 13. ihr Dresdner Engagement im Gounod'schen „Faust“ angetreten. Ueberall, wohin man hört und sieht: „Margarethe“. Hr. Gounod hat sich unterdeß ganz gemüthlich auf einige Monate in Rom eingerichtet und lacht die deutschen Theaterintendanzen aus, die er aus einer Verlegenheit in die andere stürzt. Die Gretchen-Wuth scheint überhaupt vorzugsweise an den Hoftheatern zu grassiren.

— Am 15. beschloß Sivori seine Thätigkeit in Kroll's Theater zu Berlin, und für den 21. hat Franz Bendel ein Concert im Saale der „Singakademie“ angekündigt.

— J. Stockhausen hat für nächste Saison den Posten eines Concertdirectors der „Philharmonischen Gesellschaft“ in Hamburg übernommen.

— In Wien macht die italienische Oper glänzende Geschäfte. Die Patti concurrirt mit dem Löwenbändiger Batty und hat das Publicum so gebändigt, daß dessen Enthusiasmus weit über die richtige Schätzung dieser gewiß recht liebenswürdigen Sängerin hinausgeht. Außerhalb des Theaters hat bis jetzt ausschließlich die Diplomatie von ihr gesellschaftlichen Besitz genommen, indem sie bisher nur bei den Freiherren v. Rothschild und v. Sina sang. — F. Laub entwickelt dort eine immense Thätigkeit. So war er am 8. d. Mts. dreifach in Anspruch genommen. Mittags spielte er im „Philharmonischen Concert“, Abends 5 Uhr in seiner dritten Quartett-Soirée (gemeinschaftlich mit Schlesinger, Käsmeyer, Kral, Kupfer und Jaell) und Abends 8 Uhr im Concerte des „Akademischen Gesangvereins“.

— Im „Teatro regio“ zu Turin ist Frl. Emmy Lagrua wieder aufgetaucht. Sie hat weder, wie die Blätter meldeten, ihre Stimme verloren, noch sich einem russischen Fürsten vermählt.

— Aus Gothenburg berichtet man uns über das Concert eines jungen Pianisten R. Nathusius, eines Schülers von Th. Kullak, welcher Compositionen von Schumann, Liszt und Raff vortrug und vielen Beifall fand. Frl. Völcker von der dortigen deutschen Oper sang Schumann'sche und Liszt'sche Lieder.

— Charles Wehle, dessen projectirte Reise nach Nordafrika und Ostindien wir vor einiger Zeit annoncirten, wird von dem Violoncellisten Feri Kletzer begleitet werden und über Nordamerika nach Europa zurückkehren.

Musikfeste, Aufführungen.

— Die Aufführung des Oratoriums „Die Auferstehung des Lazarus“ von Jean Vogt in Dresden, welche wir bereits anzeigten, hat am 19. d. Mts. stattgefunden. Ausnahmsweise war den ersten Sängern des Hoftheaters die Uebernahme der Soli gestattet worden. — Auch in Halle wird dieses Oratorium einstudirt.

— Im dritten Abonnementconcert zu Glauchau am 17. d. Mts. kam u. A. die Ouverture zur Oper „Meister Martin und seine Gesellen“ von W. Tschirch unter Leitung des Componisten zur Aufführung. Derselbe spielte zugleich Mendelssohn's Hmoll Capriccio und zwei Solopiècen für Pianoforte; Frl. Alvsleben aus Dresden hatte die Gesangssoli übernommen.

— In einem Concerte des „Musikvereins“ zu Graz am 22. v. Mts. gelangte die Musik zu Shakespeare's „Othello“ von Ambros zur Aufführung. Das verbindende Gedicht war von einem ungenannten Autor.

— München war in neuester Zeit reich an musikalischen Aufführungen. Das zweite Concert des „Oratorienvereins“ unter v. Perfall's Leitung am 27. v. Mts. brachte S. Bach's Cantate „Ich habe viel Bekümmerniß“, Lieder von Hauptmann, Cherubini, Mendelssohn und eine Scene aus dem Schumann'schen „Faust“. — Am 1. März kam in der St. Michaelishofkirche eine Vocalmesse von

A. Caldara zu Gehör. — Der 2. brachte das zweite Concert der „Musikalischen Akademie“, in welchem ein Frl. Ida Seibrig als Sängerin auftrat und der Hofmusiker Hipp. Müller ein Concertstück für Violoncell von Goltermann spielte. — Am 8. wurden in der Michaelishofkirche eine fünfstimmige Vocalmesse von Tommaso Baj und ein Offertorium Oculi mei von Orlando Lasso, Abends im Theater „Das Glöckchen des Eremiten“ aufgeführt. — Das dritte Concert der „Musikalischen Akademie“ bot in seinem zweiten Theile Beethoven's Prometheus-Musik.

— Das Programm zum diesjährigen „Niederrheinischen Musikfeste“, bei welchem Otto Goldschmidt die Leitung und Jenny Lind-Goldschmidt die Sopranpartien übernehmen wird, ist bereits festgestellt und weist die alte, liebgewordene Physiognomie auf. Den ersten Tag kommt Mendelssohn's „Elias“, eröffnet durch eine Beethoven'sche Ouverture, zur Aufführung; der zweite Tag bringt einen Orchestersatz in Ddur von J. S. Bach, einen Psalm von Marcello, die Cäcilien-Ode von Händel und F. Schubert's Cdur-Symphonie. Das Künstlerconcert am dritten Tage enthält u. A. einige Scenen aus dem Schumann'schen „Faust“ und mehrere Nummern aus der „Zerstörung Jerusalems“ von F. Hiller.

— Die zweite Woche des März war für Hamburg in seltenem Maße reich an musikalischen Genüssen. Am 9. fand eine Aufführung des „Orchestervereins“, am 10. eine Soirée des Frl. Sara Magnus statt, welche mit Leopold Auer die Sonate und außerdem Solopiecen von Beethoven, Chopin, Liszt und Th. Kullak spielte. Am 11. gelangten in der St. Petrikirche Kiel's „Requiem“ und Händel's 100. Psalm (die Sopransoli von Frau Sophie Förster gesungen) zur Aufführung. Ein Concert des „Philharmonischen Vereins“ am 12. dirigirte Hofcapell-M. Krebs aus Dresden, der von dem seiner einstigen Wirksamkeit in Hamburg sich dankbar erinnernden Publicum mit anhaltendem Applaus empfangen wurde und als Novität den Lassen'schen „Festmarsch“ vorführte. Das Orchester bestand aus 130 Musikern, darunter 90 Streichinstrumente.

— Das dritte Concert der „Philharmonic Society“ in New York am 31. Januar brachte von Orchesterwerken R. Schumann's Bdur-Symphonie, Concertouverture von A. Rubinstein und die Tannhäuser-Ouverture. Die Instrumentalsoli vertrat der Pianist S. B. Mills. — Für das vierte, auf den 14. März angesetzte Concert waren Mozart's Jupiter-Symphonie, „Eine Faust-Ouverture“ von R. Wagner und Ouverture, Scherzo und Finale von R. Schumann bestimmt.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Am 13. ging Abert's Oper „König Enzio“ im Carlsruher Hoftheater zum ersten Male in Scene. „Der Componist“, schreibt man der „A. A. Ztg.“, „war selbst anwesend und hatte die Freude, auch hier sein Werk sehr gut aufgenommen zu sehen; er wurde mehrmals gerufen.“

— In Stuttgart ging J. Benedict's „Rose von Erin“ unter des Componisten Leitung beifällig in Scene, und am 15. fand die erste Darstellung von Fél. David's „Lalla Rookh“ am Münchener Hoftheater statt. Die Frls. Stehle und v. Edelsberg sowie Hr. Grill wurden mehrmals gerufen; der Erfolg der Oper, welche am 19. wiederholt wurde, war ein günstiger.

— In Breslau wurde am 12. Weigl's „Schweizerfamilie“ neu einstudirt gegeben. Das Theater war sehr schwach besucht, doch nahm man die Oper freundlich auf.

— Eines wahrhaft glänzenden Erfolges erfreut sich der „Tannhäuser“ in Olmütz, wo er in kürzester Zeit neun Wiederholungen erlebte. Ein der Wagner'schen Musik Nichts weniger als freundlich gesinntes Blatt schreibt, daß dieser Erfolg um so höher anzuschlagen sei, da „der Fremdenverkehr in Olmütz überhaupt, namentlich aber in der gegenwärtigen Zeit, kein bedeutender ist und immer nur ein und dasselbe Publicum das Theater besucht.“

— Das Bremer Stadttheater wird nächster Tage „Adlers Horst“ von Gläser neueinstudirt zur Aufführung bringen. Ebenso bereitet man daselbst Fioravanti's „Dorfsängerinnen“ vor, in welchen Frau Jaunér-Kvall bei ihrem demnächst beginnenden Gastspiele mitwirken wird.

— Meyerbeer's Ziege in „Dinorah“ hat in der Person eines Maulesels einen Collegen bekommen, und dieser spielt sogar die Hauptrolle in der neuesten, am 6. d. Mts. zuerst in Paris aufgeführten Oper Victor Massé's „La Mule de Pedro“.

Personalnachrichten.

— Am 9. d. Mts. fand in der Kirche St. Roche zu Paris die Vermählung von Zelia Trebelli (Mademoiselle Gillebert) mit dem Tenoristen Alexander Bettini statt. Der Trauung wohnte auch Maestro Rossini bei.

— Frl. Marie Gärtner, herzogl. coburgische Hofpianistin, zur Zeit auf Schloß Prinkenau bei Sprottau in Schlesien, hat sich mit dem Rittergutsbesitzer E. G. Hirschfeld auf Czernian bei Danzig verlobt. Im Juni wird die Vermählung stattfinden. — Bei dieser Gelegenheit sei auch der schon längere Zeit bekannt gewordenen Verlobung des Frl. Emilie Genast mit Hrn. Merian in Basel gedacht. Die Vermählung wird ebenfalls binnen Kurzem stattfinden.

Todesfälle.

— Am 8. d. Mts. starb in Mannheim der durch seine Verdienste um die Theatertechnik und Decorationsmalerei bekannte Hoftheater-Maschinist J. Mühltorfer.

Leipziger Fremdenliste.

— Im Laufe der letzten Wochen besuchten uns: Frl. Sara Magnus aus Stockholm, Frl. Auguste Stöger, Hofopernsängerin aus München, und die HH. Kammermusikus Fr. Belcke aus Lucca, Hofpianist A. Jaell aus Hannover, Musik-Dir. Kießling aus Zwickau, Cantor Paak aus Borna, J. Raff aus Wiesbaden, Hofconcert-M. Dr. Stade aus Altenburg, Hofopernsänger Weiß aus Dresden und Musik-Dir. W. Weißheimer aus Mainz.

Vermischtes.

— Ein früherer Schüler des Leipziger Conservatoriums, Hr. Gustav König aus Bern, der sich auch nach beendeten Studien längere Zeit hier noch aufhielt, verläßt jetzt Leipzig. Wir hatten Gelegenheit, denselben als Dirigent kleinerer Vereine, bei Concert- und Theater-Aufführungen mit und ohne Orchester des Oefteren zu beobachten. Derselbe erwies sich stets als ein feiner Musiker mit beachtenswerthem Directionstalent, der sich zugleich die Liebe und Achtung der ihm musikalisch Untergebenen zu erwerben wußte, und somit allerorts, wo man einer jungen, frischen Dirigentenkraft bedarf, mit gutem Gewissen warm empfohlen werden kann.

— Das Allgemeine Kriegs-Departement in Berlin bringt zur Kenntniß der Armee, daß auf Befehl des Königs die Einführung der in Frankreich seit einigen Jahren angeordneten gleichmäßigen und unveränderlichen Orchesterstimmung auch in Bezug auf die Musikcorps der preußischen Armee in Aussicht zu nehmen sei.

— In Berlin hat die Uhlandfeier, bei welcher sich Schriftsteller, Bildhauer, Maler und Tonkünstler durch ihre Mitwirkung betheiligten, Veranlassung zur Gründung eines Centralvereins aller Künste gegeben.

— Die Stargardt'sche Buchhandlung in Berlin bietet 23 Originalhandschriften, Compositionen Mozart's, zum Verkaufe aus. Das Hauptstück derselben ist „Apollo und Hyacinthus“, eine lateinische Komödie für die Universität Salzburg, die erste dramatische Schöpfung des Meisters und noch nicht im Stich erschienen. Auf dem Titel der Partitur steht von Mozart's eigner Hand: „di Wolfgango Mozart produtta 13. May 1767.“

— Ein junger Künstler in Rom, Bernhard Sax, hat soeben eine Büste F. Liszt's modellirt.

— Für das Schubert-Denkmal in Wien ist bereits die Summe von 10,500 Gulden durch Beisteuern zusammengekommen.

— Die „H. N.“ melden, daß in nächster Zeit dem Storthing eine Proposition des Königs von Schweden vorgelegt werden wird, die eine jährliche Unterstützung von 1200 Species-Thalern für eine von Ole Bull projectirte musikalische Akademie in Christiania verlangt.

Stuttgarter Musikschule. (Conservatorium.)

Mit dem Anfang des *Sommersemesters*, dem 16. April d. J., könnten in diese, für vollständige Ausbildung sowol von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Die Unterrichtsgegenstände mit den betreffenden Lehrern sind folgende: Elementar- und Chorgesang, Herr *Ludwig Stark* und Herr *Hauser*; Sologesang, Herr Kammersänger *Rauscher* und Herr *Stark*; Clavierspiel, HH. *Sigmund Lebert*, *Dionys Pruckner*, *Wilhelm Speidel*, Herr Hofmusiker *Levi*, HH. *Ahsens*, *Attinger*, *Tod* und *Wolfle*; Orgelspiel, Herr Professor *Faisst* und Herr *Attinger*; Violinspiel, HH. Hofmusiker *Debuysère*, *Keller* und Herr Concertmeister *Singer*; Violoncellspiel, Herr Hofmusiker *Boch* und Herr Concertmeister *Goltermann*; Harfenspiel, Herr Kammervirtuos *Krüger*; Tonsatzlehre, HH. *Faisst* und *Stark*; Partiturspiel, Geschichte der Musik, Methodik des Gesangunterrichts, Herr *Stark*; Methodik des Clavierunterrichts, Herr *Lebert*; Orgelkunde, Herr Professor *Faisst*; Declamation, Herr Hofschauspieler *Arndt*; italienische Sprache, Herr Secretair *Rausler*.

Zur Uebung im öffentlichen Vortrage, sowie im Ensemble- und Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 Gulden (57 1/7 Thlr., 215 Frcs.), für Schüler 120 Gulden (68 4/7 Thlr., 257 Frcs.).

Anmeldungen wollen vor der am 11. April stattfindenden Aufnahmeprüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im Februar 1868.

Das Directorium der Musikschule.
Professor Dr. **Faisst.**

Musikschule zu Frankfurt a. M.

Mit dem 20. April beginnt der neue Unterrichtscursus. Unterrichtsgegenstände sind: Theorie in ihren verschiedenen Theilen (darin die Herren *J. C. Hoff*, *Oppel* und *Buchner*), Geschichte der Musik *(Oppel)*, Gesang *(Ferd. Schmidt)*, Clavierspiel *(Heinr. Henkel, Herm. Eckert)*, Violine (Concertmeister *Heinrich Wolff*, *Ralph Bochsa*), Violoncell *(Schmitt)*, Orgel *(Oppel)*, Ensemble- und Partiturspiel *(Heinr. Henkel)*.

Das Honorar beträgt jährlich Fl. 154 (Thlr. 88 Cour.). An einem einzelnen Fache können sich Schüler gegen ein jährliches Honorar von Fl. 42 (Thlr. 24) betheiligen.

Anmeldungen sind spätestens bis zu obigem Tage an den unterzeichneten Mitvorsteher zu richten, welcher auch zur Mittheilung des gedruckten Planes, sowie zu jeder weiteren Auskunft bereit ist.

Frankfurt a. M., den 9. März 1868.

Herm. Hilliger.
Untermainstrasse No. 9.

Literarische Anzeigen.

Soeben erschien und ist in allen Buch- und Musikhandlungen vorräthig:

Der erste Unterricht im Clavierspiel.

Eine Reihenfolge methodisch geordneter Uebungsstücke für den progressiven Fortschritt.

Nach pädagogischen Grundsätzen componirt von

Heinrich Enkhausen.

Dritte verbesserte Auflage.

Erstes Heft. 15 Ngr.

Allseitig anerkannt als eine der besten Clavierschulen.

Verlag der **Krebs**'schen Buchhandlung (R. Grahenhain) in *Bautzen*.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. Merseburger in Leipzig.

Brunner, C. T., Muthig vorwärts! Ein Cyklus leichter, fortschreitender Uebungsstücke, Fingerübungen etc. f. Pianof. Op. 412. 3 Hefte à 15 Ngr.

——— Aquarellen. Sechs charakteristische Tonstücke f. Pianof. zu 4 Händen. Op. 418. 2 Hefte à 15 Ngr.

Chwatal, F. X., Die vier Jahreszeiten. Charakterstücke f. Pianof. Op. 174. 2 Hefte à 15 Ngr.

——— Liederalbum. Eine Auswahl beliebter Lieder und Gesänge, für Pianof. allein übertragen. Op. 178. 2 Hefte à 10 Ngr.

Hamma, B., Fünf Männerchöre. Op. 18. 2 Hefte. Part. u. Stimmen à Heft 22 1/2 Ngr.

1. Der deutsche Rhein. 2. Sängerlust. 3. Grüss Gott. 4. Das Bildniein. 5. Der Bürschchen Trinklied.

Kistner, Ad., Lied im Volkston f. eine Singst. m. Pfte. Op. 41. 5 Ngr.

——— 2 Kindersonaten für Pianof. Op. 42. 2 Hefte à 10 Ngr.

Oesten, Th., Im Mondenschein. Melodisches Clavierstück. Op. 238. 15 Ngr.

——— Der Brautbekleidet. Melodie f. Pianof. Op. 239. 15 Ngr.

Rudolff, A. F., Vier Quartetten für Männerstimmen. Op. 32. Part. u. Stimmen. 25 Ngr.

1. Im Walde. 2. Spielmanns Wanderlied. 3. In der Fremde. 4. Der fröhliche Musikant.

Weinwurm, R., Erheiterungen. Leichte, melodiöse Rondos u. Variationen über beliebte Opernmelodien f. Pfte. Op. 41. 3 Hefte à 10 Ngr.

Vorläufige Anzeige.

Demnächst erscheinen:

Vier Gesänge
für vierstimmigen
Männerchor.
Gedichte von **Müller von der Werra.**
Componirt von
C. KUNTZE.
Op. 93.

Dem Zöllnerbunde zu Leipzig
vom Dichter und Componisten gewidmet.

Leipzig. Verlag von **C. F. KAHNT.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 27. März 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 13.
Achtundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrentenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden. Von Heinrich Mannstein. — Federskizzen aus dem Pariser Musikleben. Von E. Schelle. (Schluß.) — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Wien, Petersburg, Görlitz). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden

im 18. und 19. Jahrhundert.

Von

Heinrich Mannstein.

Nach geheimen Papieren und Mittheilungen bearbeitet.

Vorbemerkung der Red. Unter obigem Titel liegt uns im Manuscript ein größeres Werk vor, welches, anknüpfend an die Biographie des berühmten Gesanglehrers Johannes Mikisch und diese zum Leitfaden wählend, viele interessante Details sowol über diesen selbst und seine hervorragendsten Schüler und Schülerinnen, als auch überhaupt über die Epoche, in welche das Leben desselben fällt, enthält. Mit Genehmigung des Hrn. Verf.s werden wir nachstehend und im weiteren Verlaufe mehrere Bruchstücke daraus zum Abdruck bringen, da über Mikisch namentlich bis jetzt fast noch gar Nichts veröffentlicht wurde. Wir fassen zunächst dessen frühere Lebensjahre, mit Weglassung verschiedener historischer Rückblicke und Schilderungen, welche der Hr. Verf. eingeflochten hat, in ein Gesammtbild zusammen.

Johannes Aloys Mikisch wurde im Juli des Jahres 1765 zu Georgenstadt in Böhmen geboren, wo sein Vater Schullehrer und Küster war. Wie alle deutschen Schulmeister war er reich an Kindern und arm an Geld, aus welchem unangenehmen Mißverhältnisse für sie die Aufgabe entsteht, frühzeitig an das Unterkommen ihrer Sprößlinge zu denken. Da der kleine Johannes gar so viel Lust zur Musik hatte, so brachten gute Freunde seinen Vater auf den Gedanken, denselben nach Dresden in das katholische Capellknaben-Institut zu schaffen, vielleicht, daß er dort ein Unterkommen finden könne. Gesagt, gethan! Es werden alle Anstalten getroffen, um die damals noch bedenkliche Reise aus einem deutsch-böhmischen Landstädtchen nach Dresden möglichst sonder Gefährde zurücklegen zu können. Es war keine Kleinigkeit für die armen Leute; Napoleon hat den Uebergang über die Alpen vielleicht mit weniger Bangigkeit angetreten, als unser Paar den Marsch über die böhmischen Berge. Beim Abschiede schloß Johannes seinen jüngsten Bruder in die Arme und rief die prophetischen Worte: Dich bringe ich auch nach Dresden! Alle lachten, aber Johannes ist nicht unter den falschen Propheten befunden worden, trotzdem er nicht einer von Amtswegen war, denn er hat seinen Bruder wirklich in der Folge nach Dresden gebracht, welcher, einer der ersten Waldhornisten und Schöpfer des neueren Guitarre-Spieles, während des Unglücksjahres 1813 als Mitglied der musikalischen Capelle in Dresden starb.

Unsere böhmischen Pilger fühlten sich nicht wenig beruhigt, als sie bei ihrer Ankunft in der sächsischen Hauptstadt bemerkten, daß es hier eine prächtige katholische Kirche gab; noch höher stieg ihre Freude, als sie im sogenannten „geistlichen Hause" sich überzeugten, daß in Sachsen auch „geistliche Herren" vorhanden wären, bei denen sie gastlich aufgenommen wurden. Dieses geistliche Haus ward für den jungen Knaben eine wahre Vorschule der Kunst und des Lebens; er ward darin zunächst wegen seiner schönen, tiefen Sopranstimme in die Reihe der Capellknaben aufgenommen, legte dort für immer den Grund für seinen musikalischen Beruf, gewann dort die Tonkunst lieb und bildete in Einsamkeit und strenger Zucht sein Gemüth und Talent mannigfach aus. Wir versuchen mit wenigen Zügen sein damaliges Leben zu malen.

Zunächst sollte Johannes die Schmerzen der Erde kennen lernen, und zwar in einer Gattung, die ihm nur dadurch erträglich ward, daß er sie nicht kannte — ein Geistlicher, bisher sein eifriger Beschützer, wurde plötzlich kalt, dann mürrisch, zuletzt feindselig gegen ihn. Vergebens bot Johannes Alles auf, eine Wandelung in dem Benehmen des Paters hervorzubringen. Die Knaben besorgten die kleinen Dienste der Priester, deren jeder Junggeselle ja eine bedeutende Anzahl hat, und empfingen dafür kleine Geschenke, die ihnen unendlich wichtig waren. Dadurch bedingte sich ein gewisses Vertrauen; die Herren ließen ihre Kostbarkeiten und Börsen vor den Knaben liegen, nicht minder ihre Briefschaften, die Kinder besorgten ihnen auch die beschädigten Gegenstände zur Reparatur, zogen die Uhren auf, trugen Briefe, wozu sie überflüssige Zeit hatten, da ihnen außer der Erlernung ihrer Schulaufgaben und Gesänge nicht das Mindeste oblag. Pater *** schloß unseren kleinen Sänger allmälig immer mehr von sich ab, worüber dieser in seiner Unschuld trauerte, dessen Grund er aber nicht entfernt ahnte. Wie es bessere Naturen zu thun lieben, so zog

sich auch Johannes mehr und mehr zurück, denn das Aufdrängen war seine Sache nicht; ja er beschloß, sich von dem mürrischen Priester ganz zu sondern, wozu natürlich auch gehörte, daß er sich aller Aufträge desselben entledigte. So bat er ihn eines Tages um mehrere Thaler Geld zu dem Behufe, eine alte goldene Uhr herbei zu schaffen, die seit längerer Zeit in Ausbesserung bei dem unsern wohnenden Hofuhrmacher sich befand. Der Geistliche erschrak sichtlich über die Worte des Kleinen, setzte sich zitternd und brauchte längere Zeit, ehe er im Stande war, das verlangte Geld aufzuzählen. Denselben Tag ließ er Niemanden mehr vor sich. Am nächsten Morgen rief er Mikſch in sein Zimmer, blickte ihm zärtlich ins Gesicht und sagte: Ich habe mich nicht geschämt, Dir Unrecht zu thun, so will ich mich auch nicht schämen, Dirs abzubitten; ich hatte nämlich die Uhr vergessen, das heißt, daß ich sie auf Reparatur gegeben habe, und da sie nun alleweile verschwunden war, kam ich auf den schlechten Gedanken, daß Du sie könntest genommen haben. Schau, das war ein großes Unrecht von mir, weil ich Dich anklagte und Dir doch keine Gelegenheit zur Vertheidigung gab! Das bitt ich Dir hiermit ab!

Die fatale Sache war nun zwar zu Mikſch's Ehren ausgeglichen, aber auf seinen ernsten Sinn machte sie insofern einen tiefen Eindruck, als er von dieser Zeit an in eine Art ängstlicher Bewachung seiner Ehre verfiel, die ihn vielleicht allzu vorsichtig machte. Von Einfluß auf seinen Charakter war der Vorfall ohne Zweifel.

Die Zeit des Aufenthaltes im „geistlichen Hause" verstrich für Mikſch schnell, allein er hatte ihn für seine musikalische Ausbildung weise genützt, seine Fähigkeiten waren bereits so hervorgetreten, daß er beim Eintritte des Stimmwechsels bis nach vollendeter Mutation eine jährliche Subvention von hundert Thalern aus der Hofcasse bezog. Mikſch setzte zwar eifrig seine musikalischen Studien fort, allein die Dissonanzen seines Magens wollten auch aufgelöst sein, und da dies nicht mit Tinte, Feder und Papier, sondern nur mit Essen und Trinken geschehen kann, so mußte unser junger Bathyll auf Mittel sinnen, die Finsternisse seines Beutels einigermaßen zu illuminiren. Da hatte er denn als ehemaliger Kostgänger des Hauses Wissenschaft davon, daß die Officianten Abends so unter vier Augen ein bischen Karte spielten, und weil er ihr Vertrauen genoß, fand er sogleich mit seiner Bitte Erlaubniß, „ein Spielchen mitzumachen". Das ist nämlich der Dresdner Kunstausdruck für diese große Leistung. Mikſch hatte den Tag der Gehaltserhebung ausersehen, um sein Glück zu versuchen, acht Thaler zehn Silbergroschen funkelten in seiner Tasche, er ging am Abende mit klopfendem Herzen nach dem trauten Hause, wo ihm unter den alten Bekannten freundliche Aufnahme bevorstand. Sie hatten schon früher, als Mikſch noch Capellknabe war, heitere Stunden mit einander verlebt, die älteren Knaben hatten bisweilen mit Gesang und Spiel musicirt, der Koch und Küper hatten Speise und Trank gereicht, sie und der Tafeldecker, Portier, Inspector und Andere hatten dann Götterfreuden in höchster Unschuld genossen. Die erste darunter war die gewesen, nach selbstcomponirten Walzern mit einer Dame im engen Raume einige Touren zu tanzen, und der junge Mikſch war der Lanner des Hauses gewesen, der die schönsten Ländler und Walzer producirte und deshalb von Allen gewissermaßen als Löwe des Tages verehrt ward. Seltsamer Weise lieferte er aber nicht den Baß dazu, sondern dies that der Küper, ein munterer, prächtiger Kerl, der auf seinem zusammengerollten Schurzfell das Horn allerliebst nachmachte. Er trug meist bekannte Melodien vor, wenn er aber bisweilen seinem Genius durch ein Glas Wein unter die Arme gegriffen hatte, ließ er dem Pegasus den Zügel schießen und improvisirte wie ein Götterjohn auf seinem Schurzleder. Johannes hatte aus einzelnen Passagen dieser Concerte gefolgert, daß der neue Musikant besonderen Sinn für die Harmonie habe und war dadurch auf den Gedanken gerathen, daß er unter gegebene Melodien melodische Bässe werde unterlegen können. Die Probe übertraf die Erwartung, der Sohn des Bacchus zeigte sich als Sohn des Apoll, er setzte den Grundbaß zu Mikſch's Tänzen köstlich, Mikſch fügte die Mittelstimme hinzu, eine Violine und eine Flöte mit Clavier bildeten das Orchester und —

Juchhe, juchhe,
Juchheisa, heisa he,
Wie flog der Fidelbogen,

wie schwenkten sich die Glücklichen im süßen Wellenschlage des reizenden Tanzes herum! Die Künste Terpsichores hatten aber zu viel Lärm gemacht, der Pater Superior ließ den Hausinspector kommen und verbot ihm die höheren Ballfreuden einfür allemal. So hatten sie denn ein „Spielchen" eingerichtet, um sich die langen Abende zu vertreiben, und zu einem solchen Abende war heute „Hänselchen" gekommen. So ward aus einem harmlosen Tanzstübchen eine kleine Spielhölle geworden, wo Hänselchen etwas zu gewinnen hoffte, denn er mußte Geld beschaffen, sonst konnte er nicht bestehen; die Theuerung war eben groß und von der Direction keine Hülfe zu erwarten; die hundert Thaler Unterstützung, die er bis zu seinem Eintritte unter die Kammersänger bezog, waren das Aeußerste, was in der Art jemals vorgekommen war. Das Herz klopfte ihm bei dem Gedanken, daß er im Kartenspiele nur ein Stümper war, der im Nu sein Alles verlieren konnte. Er schwankte, als ihn der Portier in das Hinterstübchen führte, wo man um Fortunens Gunst rang; Mikſch mußte diesem feierlich versprechen, von der ganzen Geschichte gegen Niemand ein Wort zu schwätzen, weil dadurch über die Frevler ein Strafgericht hereinbrechen konnte. Hänselchen war im Begriffe umzukehren, er zitterte, als ihm der Portier den Handschlag abforderte, aber es fehlte ihm die Kraft des Entschlusses, und als er noch in kindlicher Angst nach seinem Beutelchen fühlte, standen sie schon vor dem furchtbaren „grünen Tische". Grüner Tisch! Hänselchen hatte oft von dieser Höllenmaschine gehört, er hatte sich eine ganz eigene Idee davon gebildet, die ihm seine in einen Zopf geflochtenen und gepuderten Haare zu Berge stehen ließ — jetzt stand er vor einem solchen Unthiere, und von allen Schrecknissen, die er geträumt, war nicht das Geringste zu sehen. Ein oft gesehener, ordinärer Tisch stand da, behangen mit einem gleichfalls oft gesehenen tyroler Teppich; und die nicht minder oft gesehenen Physiognomien der Hausbeamten guckten nach dem Bankhalter, vor dem wol fünfzig bis sechszig Thaler auf einem Haufen lagen, lauter sächsische Species, Conventionsmünze, ächt und gediegen, daß sie heute noch im Oriente als Zahlmittel gesucht sind. Kaum daß man ihn ansah, so waren Alle in das Spiel vertieft; es war auch ein so dicker Tabacksqualm im Zimmer, daß man ihn wie Sand auf der Zunge prickeln fühlte und den Eintretenden kaum zu erkennen vermochte. Es wurde um vier „gute Groschen" pointirt, ein ziemlich hoher Satz, bei dem man allenfalls hundert Thaler in einem Abende verlieren konnte, ohne sich gerade übereilen zu müssen. Daher ist es auch nicht unter die Wunder zu rechnen, daß Hänselchen im Handumwenden seine Baarschaft los war, ohne daß die Spielenden auch nur eine Miene verzogen oder der Geldhaufen auch nur um die Stärke eines seiner verlorenen „Speciesthaler" unfänglicher geworden wäre. Erst war es

ihm, als ob man ihm sein Geld wiedergeben werde, denn ohne dieses war ihm ja die Möglichkeit des Daseins entschwunden; er wartete und wartete in Angstschweiß gebadet, kein Mensch rührte sich, das Werk der Großmuth zu vollbringen, die Lichter tanzten vor seinen Augen in dem dicken Nebel, und als jetzt der Croupier den großen Beutel mit dem Gelde zuzog und einsteckte, da mußte sich Hänselchen am Stuhle anhalten, um nicht die Länge seines Leibes auf dem Fußboden zu messen. Der Zustand des armen Jungen war traurig, ein ganzer Monat klaffte wie ein großes Grab vor seiner Phantasie, eine hinreichende Zeit zum Verhungern; er wankt aus dem so lieben Hause, kaum daß er die „gute Nacht" der Freunde erwiederte. Hätten diese seinen finanziellen und geistigen Zustand erkannt, sie hätten ihm sein Geld gern zurückgegeben; allein das war nicht der Fall, und sie darum bitten — lieber wäre Hänselchen in die nahe Elbe gesprungen. — Es war Winter, auf der Straße trat ihm ein armes Weib mit einem Kinde auf dem Arme entgegen und sprach ihn um ein Almosen an; Mitsch sagte dumpf, daß er selbst Nichts habe, da fällt die Unglückliche vor ihm nieder, hält ihm ihr zitternd Kind entgegen und beschwört ihn, ein wenig Semmel, nur für drei Pfennige, dem armen Wesen zu kaufen, weil es sonst verhungern müsse! Mitsch fühlte sich vernichtet, er stürzt nach Hause, nur sein dornenvolles Lager hört seinen Schwur, nie wieder an den heillosen „grünen Tisch" treten zu wollen, und er hat Wort gehalten, hat nie wieder Hazard gespielt. Aber von guten Vorsätzen kann der Mensch nicht leben, und seine Lage war nun doppelt schlimm, fast verzweifelt! Er hatte nicht für den nächsten Tag die nöthigsten Existenzmittel, und durfte dazu gegen keine Seele den Grund angeben, wenn er nicht noch Strafe auf sich und seine Freunde laden wollte. Guter Rath war theuer! Aber in dieser tiefen Noth leuchtete auch sein Talent plötzlich zum ersten Male auf. Er suchte in seinem Pulte hastig; seine Anstrengung, etwas Vermißtes zu finden, wuchs, er warf schneller und schneller allerlei Gegenstände durcheinander, bis er endlich auf dem Boden eines Schubkastens eine kleine Holzplatte mit Schnitzereien entdeckte. Diese stellten eine Gegend mit Wald und Felsen dar, zwischen denen eine Jägergruppe ruhte, Hunde und todtes Wild daneben, eine treffliche Arbeit, welche Mitsch fast ohne alle Hülfsmittel, nur mittelst eines alten Federmessers in Weißbuche geschnitten, polirt und braun geätzt hatte. Das Bildchen war ein kleines Meisterstück, welches von dem Schönheitssinne des jungen Künstlers lebhaft zeugte, denn die ganze Anordnung war lieblich erfunden, die Natur getroffen, die Arbeit äußerst fleißig ausgeführt. Und Niemand wußte von diesem Talente unseres Jünglings, welches allein hingereicht hätte, Erwerb und Auszeichnung zu gewähren; er hatte sich in seinen Freistunden so zu sagen zum Holzbildhauer ausgebildet, und es zeigte sich bald, daß er mit vollkommeneren Instrumenten noch viel Vollendeteres schaffen könne. Jetzt nahm er das Täflein und bot es einem Drechsler an, der in der Stadt damals die kunstreichsten Sachen auf dem Lager hielt. Der arme junge Mann verfolgte mit leisem Zittern die prüfenden Blicke des Meisters, hing doch gewissermaßen Tod und Leben an seinen Lippen.

Wer hat die Arbeit verfertigt? fragte der endlich ziemlich gedehnt.

Ich selber, sagte Johannes halblaut.

So? fragte der Drechsler noch gedehnter, indem er jenen etwas ungläubig ansah. Sie scheinen, setzte er dann hinzu, indem er Mitsch's zarte Hände anschielte, nicht vom Fache zu sein; indessen das ist Nebensache, die Arbeit ist nicht übel, aber womit haben Sie dieselbe bewältigt, haben Sie denn Werkzeug? und wer hat Ihnen die nöthige Anleitung gegeben?

Ich habe kein Werkzeug gehabt als mein Federmesser, die Vorzeichnung habe ich selbst gemacht, so gut ich konnte, Anweisung hat mir Niemand ertheilt.

Der Drechsler schüttelte den Kopf, bot aber dem neuen Pygmalion einen Thaler, und als dieser angenommen wurde, machte er mehrere Bestellungen, gab dem Künstler auch etwas Werkzeug und einen kurzen Unterricht zum Gebrauche desselben, nebst dem nöthigen Holze. Unser Held war überglücklich, ihm war zu Muthe wie einem aus Todesgefahr wunderbar Erretteten; ein zweiter aus dem Hungerthurm entsprungener Ugolino hätte sich nicht glücklicher fühlen können. Er arbeitete mit Anstrengung, so daß er die Hände von der ungewohnten Beschäftigung nach wenigen Tagen voll schmerzhafter Blutblasen hatte, aber er hatte auch zunächst die Befriedigung, seinen Verlust nicht nur zu ersetzen, sondern auch einen ansehnlichen Zuschuß allwöchentlich zu seinem kargen Einkommen beifügen zu können. Seine Fertigkeit wuchs erstaunlich schnell, er schnitzte in den härtesten Hölzern mit gleicher Schönheit, die Aufträge nahmen in erfreulicher Weise zu, allein sie drohten ihn auch seinem Berufe zu entfremden, und als er nach etwa zwei Jahren als Kammersänger angestellt ward, gab er die Plastik als Erwerb auf, übte sich jedoch unter Mattersberger's Leitung im Gyps- und Wachs-Bossiren. Dieser Mattersberger stand in Diensten eines österreichischen Großen als Bildhauer, war ein vorzüglicher Künstler, aber auch ein vorzüglicher Sonderling. Wir haben von seiner Arbeit zwei Kraftfiguren in Wachs von der Größe eines Schuhes, unter Lasten sich beugend, aufs Höchste anerkennen müssen, sowol was Zeichnung als was Ausführung betrifft. Mattersberger's Werkstätte war Mitsch's Lieblingsaufenthalt, hier arbeitete und studirte er emsig, er trieb eigentlich mehr Plastik als Musik. Mattersberger verabscheute aber die höhere Gesellschaft, wer ihn in seinen Freistunden genießen wollte, mußte ihn auf den gewöhnlichsten Bierstuben unter Handwerkern und Soldaten aufsuchen, hier war er unermüdlich im Reden und Erzählen, seine technischen Notizen, Schilderungen und Mittheilungen aus Italiens Künstlerleben sprachen Jedermann kräftig an, so daß er stets einen reichen Zuhörerkreis um sich hatte. Bei allen seinen Referaten fehlte aber die Satyre nicht, und wenn er erzählte, wie er bei der lombardischen Krönungsfeier mit habe modelliren helfen, so ging es den höchsten Sphären unter Mattersberger's spitzer Zunge nicht besser, als einst dem Gyps und Mörtel unter seinen eisernen Werkzeugen. Besonders mußte die dicke Unterlippe eines großen Herrn herhalten, denn diese hatte ihm am Meisten zu schaffen gemacht, als er den Besitzer im Costume eines griechischen Gottes hatte darstellen müssen. Von dieser omnösen Unterlippe erzählte er eines Abends Folgendes. Der Herr sei einst mit dem Reitknechte allein vom Regen überrascht worden, dieser habe am Meisten seine Lippe belästigt, so daß er endlich verdrießlich dem Diener zugerufen habe: „Johann, 's regnet mer halt auf mei Maul", worauf der Reitknecht, der auch über die Maßen dicklippig gewesen, trocken geantwortet habe: „Euer Gnaden müssen's halt 'nan nehmen." „„Das hab'n wir lange g'wußt"", habe der Herr unwillig geantwortet. Die Komik, womit Mattersberger dieses kurze Zwiegespräch ausstattete, erregte einen Beifallssturm, wie ihn nur immer ein guter Schauspieler hervorrufen kann.

(Fortsetzung folgt.)

Federskizzen aus dem Pariser Musikleben.

Von

E. Schelle.

Ein Requiem in Notre Dame.

(Schluß).

Es war in der That ein großer, genialer Gedanke, den nur der Kopf gebähren konnte, aus welchem das Werk hervorging, jene Fuge des Kyrie, in welcher der Schwerpunct der ganzen Messe liegt, am Schlusse noch ein Mal vorzuführen. Denn man beachte wol, daß in den verschiedenen Sätzen das Seelenleben die ganze Scala seiner Stimmungen durchschwingt, daß diese nicht skizzenhaft, wie mit Kohle umrissen, angedeutet erscheinen, sondern eine Welt individuell ausgeprägter Gestalten bilden, deren einheitliche Gruppirung einen präcisen Hintergrund, deren Dramatik einen entschiedenen Grundton bedingt. Beides wird durch die Wiederholung des erwähnten Satzes erzielt, denn dadurch concentrirt sich die aus ihm in die Einzelheiten des Werkes strömende Stimmung zu einem allgemeinen, die Gegensätze der besonderen Ausdrucksformen verklärenden Localtone.

Der Maler freilich vermag solche Gegensätze in einem einzigen schlagenden Momente zusammenzufassen. Das hat Raphael namentlich in seiner Transfiguration bewiesen; ist doch die Transfiguration das in Farbe auf Leinewand aufgetragene Requiem. — Die Musik kann sie nur in successiver Folge ausdrücken; sie wirkt deshalb mächtiger als die Malerei, weil das Gemüth sich seiner Stimmungen nur in ihrem Nacheinander bewußt wird.

Der Maler localisirt die Grundstimmung durch die Wahl analoger Gesichts- und Gewandungstypen und durch eine analoge Concentration der Farbentöne im Colorite.

Auch dem Musiker stehen analoge Formentypen zu Gebote, aber er muß die vorübereilenden Eindrücke in der Erinnerung befestigen und einander subordiniren; dies erreicht er durch die Wiederholung bestimmter melodischer und harmonischer Motive in anklingender Weise als vorwiegende Accente und durch die Wiederholung ganzer Sätze, wenn es die Fülle der Bilder gebietet. So klingen unter Anderem im Requiem die schmerzlichen Accente auf den Worten: „Ingemisco“, „ne me perdas illa die“, ja die wie Todesschauer anhauchenden Harmonien auf „Oro supplex“ an das Intervall der verminderten Septime im ersten Thema des Kyrie eleison an und erhalten dadurch die locale Beziehung, welche der an sich unbestimmte Ausdruck des Intervalls durch seine Verwendung in diesem Satze gewonnen hat.

Das Requiem Mozart's und die Transfiguration von Raphael verknüpfen so viele verwandtschaftliche Beziehungen, daß sie sich unwillkürlich neben einander stellen. In beiden Werken verkörpert sich der geschichtliche Inhalt langer Jahrhunderte durch denselben Gegenstand, beide waren die letzten Lebensäußerungen der fast in demselben Lebensjahre scheidenden Künstler, beide endlich gewannen ihre Vollendung durch die Hand nachbleibender Schüler. Eine fromme Legende sagt, daß die großen Dichter Engel seien, welche von Zeit zu Zeit auf die Erde herabsteigen und sich in Menschengestalt kleiden, um uns liebevoll einen Strahl göttlichen Lichtes zum Troste und zur Stärkung zuzuführen. O dann war es sicherlich derselbe Genius, welcher sich zuerst in den Körper jenes Malerjünglings senkte und dann nach Jahrhunderten in dem Wunderkinde von Salzburg wiederkam, die reine Harmonie himmlischer Urschöne in Farben und Tönen zu schildern. Mit welchen Gefühlen aber, wenn anders Engel wie Menschen fühlen können, magst Du jetzt, Du Verklärter, auf Dein doppeltes Erdenwallen herabschauen? Das dankbare Italien überhäufte Dich mit Ehren und Glücksgütern, daß Du, unbekümmert von irdischer Sorge, Deine erhabene Bahn wandeln konntest. Die Fürsten der Kirche und der Länder hielten Dich wie ihresgleichen, und als Du endlich schiedest, da bettete Deine Hülle das hehre Pantheon zu ewigem Angedenken, und die Vornehmen, das Volk und Deine Schüler und Freunde weinten an Deiner Gruft. — Und Deutschland? — Ach, das dankbare Deutschland stellte Dich unter die Zuchtruthe eines großmäuligen Prälaten, der Dich wie seinen Kutscher anschnauzte; es warf Dir karge Lectionen zu und zwang Dich, die Arbeit zu nehmen, wie Du sie fandest; denn auch Engel unterliegen in Menschengestalt der Nothdurft des Magens und dem Gebote des Miethzinses: aus besonderer Rücksicht aber setzte es Dir später einen Capellmeistergehalt von 800 Gulden aus und, als Du starbest, obendrein einen Platz in einer Armengrube, wohin Dich einige Freunde, wenigstens bis zum Thore der Stadt, begleiteten; denn es war schlechtes Wetter und sie fürchteten, den Schnupfen zu bekommen. Und wenn Du jetzt aus Deiner lichten Heimath herab auf das Mozartdenkmal in Salzburg schaust, und dann den Blick zufällig nach Paris wendest, wo die Handschrift Deines größten und herrlichsten Werkes bei einer hochfühlenden spanischen Künstlerin ein ehrenvolles Asyl vor den Nachstellungen der Gewürzkrämer und Delicateßwaarenhändler gefunden hat, dann magst Du wol, hoher Genius, lächelnd zu Dir sagen: im Grunde war ich doch ein Esel, daß ich nach Deutschland ging, und — ich bekenne es aufrichtig — ich sage es auch. —

Es giebt Kunstwerke, welche den Typus ihrer Gattung so vollständig in sich aufnehmen, daß alle ähnlichen Schöpfungen dieser Art ihnen gegenüber als Reproductionen des bereits Ausgesprochenen erscheinen. Ein solches Werk ist das Requiem von Mozart. Geflossen aus dem Drange des vom katholischen Dogma gehobenen gläubigen Gefühls, läßt es in dieser Hinsicht nur das um 200 Jahre ältere Requiem des Pierluigi Sante aus Palestrina zum Vergleiche zu, so sehr im Besonderen der formale Charakter beide Gebilde trennt. Auch dieses überragt an künstlerischer Vollendung und harmonischer Durchbildung alle derartigen Schöpfungen in seinem Style, selbst das in einzelnen Momenten so herrliche Requiem von Vittoria; und wäre man berufen, zwischen Mozart und Palestrina zu entscheiden, so könnte das Urtheil wol an den Zeiten und ihren Bildungsstufen, nicht aber an den genannten Werken selbst haften. Ich möchte es nicht in Notre Dame hören, das Requiem des Palestrina. Dieser feste, gedrungene Bau, an dem sich die Stimmen in canonischen Formen über einander gleich Kuppeln wölben und die das Gefühl individualisirenden Halbschlüsse bis aufs Nothwendigste zurückdrängen, das freie Walten der Harmonie in selbständigen Accordbeziehungen wie den farbigen Grund des Orchesters verbieten; dies ernste, leidenschaftslose Gebilde, das nur durch eine tiefere Stimmlage und durch orgelartiges Verhallen feierlicher Cadenzen bei den größeren Abschnitten gelegentlich auf seinen düstern Zweck hindeutet: entrückt von vornherein das Gemüth allen individuellen Affecten des Schmerzes und der Trauer und erfüllt es nur mit heiliger Andacht. Denn was ist der Tod, was die enge und vergängliche Welt der Menschenbrust gegenüber dem unwandelbaren Dogma, das auf diesen Ton-

wellen in goldener Glorie erhaben einherschwebt! Nein, das Requiem des Palestrina stimmt nicht zu Notre Dame; es wirkt allgewaltig in der alten Basilika des Lateran, oder in der sixtinischen Capelle des Vaticans, dem Weltgerichte von Michel Angelo gegenüber; aber in den gothischen Kathedralen, diesen Riesenkelchen, in denen die Passion des menschlichen Herzens in hundertfältigen Formen emporrankt, da will ich am Liebsten den Schwanengesang Mozart's hören.

Noch ein drittes Requiem ist als der wahrhaftige Ausfluß seiner Zeit jenen beiden zur Seite zu setzen, ebenfalls von Meisterhand gewebt; ich meine das Requiem von Cherubini. Ich habe es einst in der Madelaine gehört, dem Salon unseres Herrgottes, wo der Tod im habit de ville und in weißer Cravatte die conventionellen Visiten der eleganten Welt empfängt und ein langer, goldbordirter Lümmel von Schweizer mit Tressenhut und einem schwarz polirten Stabe mit goldenem Knaufe die Honneurs macht. Es war hier an seinem Orte und klang schön drein, denn es giebt Alles, wonach sich in diesem Tempel das Herz sehnt, eine elegante Stimmung, elegante Formen, elegante dramatische Schauer, ja Alles, nur nicht die Weihe erhabener Andacht, nur keine aus tiefer Herzensnoth strömenden Accente. Und woher hätte der Meister diese nehmen können? Ach, Palestrina und Mozart würden es im 19. Jahrhundert und zudem in Paris vielleicht anders, aber schwerlich besser gemacht haben.

Ich hatte begreiflicher Weise im Verlaufe der Messe das Gnu sammt seinem geistreichen Nachbar gänzlich vergessen. Erst am Schlusse, als wiederum die Hinfälligkeit der menschlichen Dinge in den glanzgrünen Hosen erschien, um die Lichter auszulöschen und den Trauerapparat zu beseitigen, überzeugte mich die schrillende Stimme des kleinen abstracten Mannes, daß der Geist der Tonkunst noch wacker fortarbeitete. In der That, da standen sie beide, das Gnu und das Wiesel, im Gedränge Arm in Arm, und das Letztere interpretirte von Neuem den Satz von dem reinen christlich-katholischen Geiste in seiner Transcendenz und Beschränkung auf das Immaterielle. Da ich jedoch mindestens einige von den gewonnenen Eindrücken mit nach Hause zu bringen wünschte, so beeilte ich mich, möglichst schnell aus der Nähe dieses gefährlichen Paares zu kommen. Ich habe Beide nie wiedergesehen, noch je etwas von ihnen gehört, kann mithin nicht melden, ob der esprit de musique läuternd auf das Gnu gewirkt habe.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Das elfte und letzte Concert des Musikvereins „Euterpe" am 17. März brachte folgendes Programm: Erster Theil: Ouverture zur Oper „Dimitri Donskoi" von A. Rubinstein; Arie aus der „Zauberflöte" („O zittre nicht") von Mozart; Polonaise brillante (Op. 72) von C. M. v. Weber, für Pianoforte und Orchester instrumentirt von F. Liszt, vorgetragen von Frl. Sara Magnus; „Auf dem Berge", schwedisches Lied von Lindblad, und „Schottisches Volkslied", gesungen von Frl. Jenny Busk; Gavotte von S. Bach, Walzer von Chopin und „La Campanella" von Liszt (nach Paganini) für Piano, vorgetragen von Frl. Magnus. Zweiter Theil: Symphonie Nr. 4 (Bdur) von Beethoven. — Die Rubinstein'sche Ouverture, noch Manuscript und hier zum ersten Male aufgeführt, hinterließ den günstigsten Eindruck. Reichthum an schönen Klangwirkungen, feine Schattirungen, verbunden mit verschiedenen rhythmischen Gestaltungen, sind vorzugsweise Eigenthümlichkeiten dieses Tonstückes. Dabei besitzt dasselbe eine innere, nothwendige Einheit, die eben zum leichteren Verständniß des Ganzen sehr wesentlich beizutragen im Stande ist. Das Orchester löste sowol hier, als in der Beethoven'schen Symphonie seine Aufgabe in recht befriedigender Art. — Frl. Magnus gehört zu unseren besten Pianistinnen. Ihr höchst sauberes, brillantes und elegantes Spiel war auch dies Mal von zündender Wirkung, so daß dieselbe nach mehrmaligem Hervorruf noch eine Zugabe („Das Spinnrädchen", Clavierstück von Franz Bendel, Leipzig, bei G. Heinze) spenden mußte. Als die einzige, ihr weniger gelungene Leistung möchten wir den Chopin'schen Walzer bezeichnen, indem dieser durch etwas zu schnelles Tempo nicht recht klar werden wollte. — Erwähnt sei hier noch, daß Frl. Magnus bei ihrem diesmaligen Auftreten einen Concertflügel von unserem im Pianofortebau rühmlichst bekannten Hrn. Julius Blüthner mit einer neuen, von demselben erfundenen Construction benutzte. Der Ton dieses neuen Instrumentes war ein überaus kräftiger, gesangreicher, edler; diese Eigenschaft trat um so bedeutender in der Weber'schen, von Liszt reich instrumentirten Polonaise hervor, denn wir waren im Stande, in der größten Tonfülle des Orchesters die Pianoforteklänge deutlich durchzuhören. Unleugbar ist dem gesammten Pianofortebau durch die neue Blüthner'sche Erfindung eine ganz enorme Bereicherung zu Theil geworden. — Frl. Busk rechtfertigte auch dies Mal wieder das über dieselbe schon früher in d. Bl. Gesagte. Eine schwächere Leistung war die Arie aus der „Zauberflöte", die eben nur durch die ihr zu Gebote stehenden hohen Töne Bedeutung erlangte. Mit dem schottischen Nationallede, in welchem sie schon im achten Concerte rauschenden Beifall erhielt, so daß dasselbe dies Mal auf Verlangen wiederholt wurde, erntete die junge Künstlerin von Neuem mehrmaligen Hervorruf, der erst dann endete, als die Sängerin sich entschloß, noch eine Zugabe zu spenden. Die beiden Liedvorträge waren fertige, abgerunde Leistungen.

β—.

Am 21. März fand der vierte Quartettabend im Saale des Gewandhauses statt. Damit schloß zugleich der zweite Cyklus. Zur Aufführung kamen allein Compositionen von Beethoven: 1) Trio für Violine, Viola und Violoncell, Op. 9, Cmoll, von den HH. Concert-M. David, Hermann und Krumbholz vorgetragen; 2) Quartett für Streichinstrumente, Op. 130, Bdur, ausgeführt von den Genannten mit Hinzuziehung des Hrn. Röntgen; endlich 3) die Kreutzer-Sonate, von Frl. Hauffe und Hrn. Concert-M. David vorgetragen.

Wien.

In unserer Hofoper hat neuerdings eine mit allerlei fadem Confecte gewürzte Lärm-, Paul- und Schreimusik den Stoff zu dreifacher Neubesetzung geliefert. „Rigoletto" wies uns nämlich eine neue Magdalena in Frl. Bettelheim, einen bis jetzt unbekannt gewesenen Pagen in Frl. Tellheim und einen novus homo als Graf von Monterone in Hrn. Neumann auf. Die erstgenannte Darstellerin hat mein jüngst (in Nr. 7) abgegebenes Urtheil neuerdings vollgültig gerechtfertigt. Frl. Tellheim hatte hingegen ihre kleine Aufgabe, den Pagen, ganz vergriffen. Hr. Neumann hatte, stimmlich gut aufgelegt, manchen ganz wohlgeglückten Moment; doch konnte er, fast erdrückt von dem an diesem Abende ganz absonderlich vorlauten Blasorchester, bei Fortestellen kaum gehört werden, geschweige denn durchdringen. Sein schauspielerisches Verhalten endlich war buchstäblich automatenhaft.

Im letztverflossenen Wilhelm Tell-Abende gab es eine für uns neue Mathilde (Frau Dustmann) und ein erstes Auftreten als Gemmy (Frl. Tellheim). Hochpotenzirte Gefühlsinnigkeit, der scharf bezeichnende Grundzug aller Darstellungsweisen der Frau Dustmann, war auch das befruchtende Wesen ihrer Wiedergabe Mathildens. Allein sie sentimentalisirt überall ein Erkleckliches zu viel. Dazu kommt noch anderes Mißliche, wie die vom Grunde aus vernachlässigte Aussprache, die leider von Leistung zu Leistung immer merkbarer angegriffene Stimme der sonst so hochbegabten Künstlerin. Frl. Tellheim

hat bis jetzt noch gar Nichts in die Wagschale zu legen, als eine gewisse Dreistigkeit des sanglich-schauspielerischen Auftretens.

Mit der Wiederaufnahme der Mozart'schen Oper „Così fan tutte" — deutsch unter dem Titel „Weibertreue" hier gegeben — hat unsere Hofoper sehr überflüssigen, unzeitgemäßen Vergangenheits-Cultus getrieben. Stofflich das Schleppendste, Lebensloseste, was je ein Opernlibrettist in ungünstiger Stunde ersonnen und nothdürftig zusammengeleimt, siecht auch die Musik unter solchem Drucke. Der erste, unverkürzt 1½ Stunden spielende Aufzug bietet noch Erträglicheres. Die unter das Schild einer sehr leichtgeschürzten, aber viel Liebliches und überhaupt Anregendes bietenden Meistermusik gestellte, allerdings schon in ihren allerersten Kundgebungen volldurchsichtige Intrigue fängt an sich zu entspinnen, und setzt sich nach mannigfachen Seiten aus einander. Man lauscht dem noch leidlich kurzweiligen Dinge mit einigem Behagen. Man freut sich insbesondere der frischen, netten, naiv-liebenswürdigen Musik und — wie es dies Mal bei uns der Fall gewesen — des ziemlich ineinandergreifenden Singens, Spielens, Sprechens u. s. f. Noch kräftig genug, um einem aller tiefgreifenden chorisch-instrumentalen Polyphonie entbehrenden Gewebe von Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. folgen zu können, freut man sich des Dargebotenen, und nimmt insbesondere das spärlich gesäete und knapp gehaltene Vier-, Fünf- und Sechsstimmige des ersten Aufzuges dankesfreudig hin. Nun aber ist mit dem ersten Sinken des Vorhanges der Knäuel schon sattsam abgewickelt. Man hat in sechszehn durch erkleckliche Prosa unterspickten homo-polyphonen Musiknummern schon genügend alles Kommende erfahren, oder man kann dies Letztere wenigstens ohne starkes Kopfzerbrechen leicht erschließen. Nun aber denke man sich als Zugabe noch elf, theilweise langgedehnte, ganz in derselben Form gehaltene Musikstücke und wieder eben so viel Gesprochenes. Wer sollte da nicht toll werden, trotz bester Musik, wofür ja der Autorname vollgiltig bürgt! Halb geärgert, halb todtmüde kehrt man heim, gern und fast im Augenblick darnach das eben Gehörte vergessend. Lassen Sie denn auch mich, den kindlich treuen Verehrer des letzten „absoluten Musikers", rasch hinwegeilen über sein — Ehre ihm — gewiß mattestes Werk, auf das die alte Devise von dem zeitweise schlafenden Homer vollgiltig anzuwenden kommt. Gesungen und gespielt wurde so gut und frisch, als es musikalisch viel geübten, aber auch viel gequälten, schauspielerisch hingegen ziemlich verpuppten Naturen möglich. Ihr beziehungsweise Bestes hatten die männlichen Darsteller geliefert. In erster Linie ist unser allseitig befähigter Mayerhofer als Darsteller des Don Alvar, ihm zunächst der dies Mal ganz aus seinem angestammten Pathos getretene, stimmlich und gesangskundig immer probehaltige Dr. Schmid (Don Onofrio), endlich der als Sentimentalist hier ganz heimisch sich fühlende Hr. Walter (Don Fernando) zu nennen. Unter den Trägern des weiblichen Elementes war Frl. Wildauer (Dolores) spielend wie immer am Platze, gesanglich aber — gleichfalls wie immer — unaufgelegt. Frl. Liebhart (Isabella) glänzte durch hübsche Minauderien, Frl. Krauß (Rosaura) durch musikalisch aufdringliches, häufig distonirendes, im Uebrigen durch theils automatenhaftes, theils krampfhaft aufgeregtes, wildes, angekränkeltes Treiben. Die Ensemblesätze gingen gut, weil fleißig studirt und ineinander klappend. Das Orchester stellte, bis auf da und dort auffälliges Zustarkspielen, unter Capell-M. Proch seinen gewohnter Weise rechten Mann und Meister.

Um mit den seitherigen Hofopernvorstellungen gründlich aufzuräumen, wäre noch kurz einer nach langer Ruhe wieder aufgenommenen Vorstellung des „Hans Heiling" zu gedenken. Neu war hierin blos Hr. Lay als Vertreter der ergötzlich humoresken Rolle Stephans, beziehungsweise als Ersatzmann für den uns leider wol auf immer entzogenen Hölzl. Von der zündkräftigen vis comica dieses Letzteren war in Hrn. Lay's Darstellungsweise keine Spur zu finden. Er gab uns lediglich das Abbild eines bald ungeschlachten, bald hausbackenen Landmannes. Dies gilt vom Singen wie vom Sprechen und von den Bewegungen des genannten Darstellers.

„La reine est morte; vive la reine!" Die Desirée Artôt hat der Adelina Patti die Stelle geräumt. Bis jetzt fehlt mir und uns Allen noch ein Gesammtbild der Tragweite dieser unter dröhnendem Lobesposaunenschalle hier wie anderwärts eingeführten Singkraft. Frl. Patti hat zur Stunde in unserer Mitte blos musikalisch-mimisch genachwandelt. Die Dame hat uns nämlich, außer der syrupsüßen Romani-Bellini'schen „Somnambule", noch nichts Weiteres credenzt. Hyperenthusiasten war es vergönnt, seit ungefähr Wochenfrist schon drei Mal im Genusse dieser musikalischen Pâtisserien schwelgen zu können. Ihrem Referenten war mit einmaligem Schlürfen dieses Ton-Meths vollauf genügt. Außer aller Frage steht wol schon jetzt die schöne, umfängliche, in allen Registern ausgeglichene Stimme dieser Künstlerin. Ebenso dürfte es sich schon jetzt mit dem Erkennen der allem sattsam bekannten, aus undeutschem Süden und Westen auf unsere Erde verpflanzten Sing- oder vielmehr Schrei-, Brüll- und Blök-Unfuge entschieden gegenübertretenden, durchweg edlen, soliden Manier des Frl. Patti verhalten. Vorläufig möchte aber in dem gesanglichen Darstellen dieser Dame mehr Manier, als Styl zu finden sein. Auch haftet am Mienenspiele und überhaupt an dem ganzen Verhalten der Patti gegenüber dem abzuspiegelnden Stoffe ein gewisser Indifferentismus, eine gewisse Apathie, ja Kälte. Die sonst mit so großer Jugend und vollends mit der südlichen Eigenart innig verschwisterte, allseitige Erregtheit ist aus keinem einzigen Zuge dieser Somnambule uns klar geworden. Von einem Durchdrungen dieses allerdings auf die Spitze geistiger Schwindsucht gedrängten sogenannten Charakters im Sinne tieferen Gemüthslebens hat die Interpretationsweise der Patti uns bisher keine Spur gezeigt. Ja, selbst die unleugbare Anmuth ihrer ganzen Erscheinung und Darstellung hat — im Hinblicke auf diese Rolle — nur äußerliche Anziehungskraft. Das bisherige Ergebniß der Leistungen des viel gefeierten Gastes läuft für uns vorläufig lediglich auf das Herausstellen des vollendetsten Materialismus der Gesangstechnik, und auf die enge Verkettung dieses letzteren mit jener dem künstlerischen Süden überhaupt eigenartigen oder vielmehr anhaftenden oberflächlichen Grazie hinaus. — Wenn ich alle übrigen neben der Patti noch weiter beschäftigten Glieder des bei uns flüchtig vorüberziehenden italienischen Opernunternehmens nur zur Staffage rechne, so habe ich — auf Grundlage des miterlebten Somnambule-Abendes — wol das Bezeichnendste gesagt. Die meiste sympathische Wirkung liegt in dem weichen Organe und in der äußerlich gleichfalls sehr anständigen Gesangsart des Signor Giuglini. Selten dürfte Bellini's Elvin sinnestreuer, oder besser: unverbildeter, hingestellt worden sein, als durch diesen Sänger. Mimisch und überhaupt dramatisch that Giuglini für seine Rolle allerdings nur das Nothdürftigste. An dem Singen der beiden eben eingehender geschilderten Hauptrollenträger ist mir bis jetzt nur Eine Sonderbarkeit störend entgegengetreten. Diese liegt, bejahend ausgedrückt, in der stark aufdringlichen Weise des canto staccato e marcato. Verneinend bezeichnet, erledigt sich ihr Wesen in einer äußerst seltenen, und auch da nur flüchtig vorüberziehenden Anwendung des Legato. Alles übrige, noch weiter in der Somnambule-Vorstellung Beschäftigte mag einstweilen mit den Alternativen: mittelmäßig und erbärmlich abgethan werden. Letzteres Beiwort bezieht sich auf den Chor und auf das von einem gewissen Signor Orsini, einem Bundesgenossen der Merelli'schen Truppe, gelenkte Orchester. S.

St. Petersburg.

Richard Wagner feiert in Petersburg Triumphe, welche sich denen in Wien auf das Ehrenvollste und Vollständigste anschließen. Seine Aufnahme in Rußland ist eine so enthusiastische, daß sich sein Aufenthalt dort länger ausdehnen wird, als er anfänglich beabsichtigte. Anstatt zweier Concerte, zu deren Direction er eingeladen wurde, gab er in Petersburg schon drei, und hat jetzt die Einladung erhalten, auch nach Moskau zu kommen, um dort seine Werke ebenfalls zur Aufführung zu bringen.

Ueber das erste Petersburger Concert am 3. März (19. Februar alten Styls) erhalten wir ausführliche directe Mittheilungen. Die „Philharmonische Gesellschaft" hatte ein Orchester von 130 Mitwirkenden (Mitglieder der kaiserlichen Theater) gebildet, dessen Direction Wagner übertragen war. Schon in der Hauptprobe waren mindestens 600 Personen zugegen, welche die Wagner'schen Werke mit Enthusiasmus begrüßten. Im Concerte selbst waren 2000 Zuhörer versammelt, welche Wagner bei seinem Auftreten mit einem minutenlangen Applaus empfingen. — Das Concert begann mit Beethoven's „Eroica", welche Wagner in bekannter genialer Weise dirigirte, und dabei von den künstlerischen Kräften aufs Beste unterstützt wurde. Die Symphonie begeisterte das Publicum zu dreimaligem Hervorruf des Dirigenten. — Den zweiten Theil eröffneten: „Matrosenchor", „Spinnlied" und „Ballade" aus dem „Fliegenden Holländer", das Solo gesungen von Frl. Valentine Bianchi, dem Liebling des Petersburger Publicums; sie sang die „Ballade" mit ihrer schönen, frischen Stimme sehr gut; weniger zu loben war der Chor, der nichtsdestoweniger vom Publicum warm aufgenommen wurde. Hieran schloß sich die Ouverture zum „Fliegenden Holländer", nach welcher Wagner mindestens fünf Minuten lang gerufen ward, ohne daß er jedoch dies Mal erschien. — Das Vorspiel zu „Lohengrin" gefiel noch mehr; es wurde da Capo verlangt und ausgezeichnet gespielt. — Den Schluß machten: „Marsch und Chor", „Lied an den Abendstern" (Hr. Soboleff, früher in Weimar, Schüler des Hrn. v. Milde) und Ouverture zu „Tannhäuser". Sämmtliche Nummern, hier schon längst bekannt und allgemein beliebt, wurden ausgezeichnet aufgenommen; die Ausführung war brillant. — Endloses Rufen und Applaudiren folgte.

Plötzlich trat Wagner wieder zum Dirigentenpult, und Orchester und Chor begannen die „Russische Volkshymne", zur Feier des Tages (Jahrestag der Thronbesteigung des Kaisers). Das ganze Publicum erhob sich. — Der Jubel, der nun erst am Schlusse losbrach, ist unbeschreiblich. Wagner's Sieg war ein vollständiger; er ist der Mann des Tages; eine Opposition wagte sich gar nicht hervor. — Im zweiten Concerte kamen Stücke aus „Tristan und Isolde" und den „Meistersingern" zur Aufführung; man hofft, daß das dritte Concert Stücke aus dem „Nibelungenring" bringt. — Weitere Berichte über den Erfolg der späteren Concerte erwarten wir demnächst. *x.*

Görlitz.

Im Laufe dieses Winters wurde zum ersten Male in unserer Stadt von Dresdner Künstlern der Versuch gemacht, eine Soirée für Kammermusik öffentlich zu veranstalten. Die HH. Kammermusiker Seelmann, Ackermann, Meinel und Schick spielten im großen Saale der „Societät" vor einem so zahlreichen Publicum aller Stände, wie wol selten in einer Provinzialmittelstadt für ein derartiges Concert zusammenkommen dürfte. Ohne eine Gewöhnung des Publicums an ernstere Musik und die strengeren Formen des Quartetts insbesondere wäre ein solcher Besuch nicht möglich gewesen. Wir genießen aber den Vorzug, daß seit einer Reihe von Jahren das musikliebende Publicum durch vortreffliche Leistungen im Gebiete der Quartettmusik auf diesem Felde heimisch gemacht und mehr und mehr für das Verständniß dieser musikalischen Kunstgattung erzogen worden ist: ein Vorzug, um den größere Städte uns mit Recht beneiden dürfen, nicht blos überhaupt, sondern auch der Vortrefflichkeit und Bedeutung dieser Aufführungen wegen. Das Fürstl. Hohenzollern'sche Hofquartett ist es, dem wir diesen Genuß verdanken.

Se. Hoheit der Fürst zu Hohenzollern-Hechingen zu Löwenberg, dieser wahrhaft kunstsinnige und kunstverständige Fürst, der den erquickenden Mitgenuß der schönen Frucht, die unter seiner glücklichen Hand reifte, groß gezogen an der milden Sonne wahrer Begeisterung für das Schöne, so gern Jedem gestattet, dem es um Veredelung und Erhebung durch die Kunst Ernst ist, er hat auch für unsere Stadt seit Jahren das Beste huldreich gewährt, was von den heiteren Höhen der Kunst eben zu uns herniedersteigt. Wer jemals die Geschichte unserer Stadt schreiben und sich dabei des culturhistorischen Standpunctes nicht ganz entheben will, der wird den Namen dieses Fürsten mit dem ewig grünen Kranze dankbarer Erinnerung schmücken müssen. In der That sind es die bedeutenden und gewiegten Leistungen des Fürstl. Hohenzollern'schen Hofquartetts, denen jeden Winter unter den redlichen Bemühungen unseres braven Musik-Dir. Klingenberg neue Verständniß suchende Zuhörer zugeführt werden, welche den Boden für classische Musik und insbesondere für Kammermusik in unserer Stadt geebnet und das Betreten desselben auch anderen Künstlern ermöglicht haben.

Fanden nun die genannten Dresdner Künstler hiernach aufmerksame Theilnahme, williges Eingehen und verständnißinniges Genießen, so war ihr Erfolg, sicher in ihrer eigenen kunstgeübten Hand ruhend, auch ein vollständiger. Im Quartett (Amoll) von Fr. Schubert, einem reizvoll und poetisch gedachten kleineren Werke, bemüht sich der Tondichter im ersten Satze, der strengeren Form des eigentlichen Quartettstyles einigen Tribut zu zollen, während in den folgenden Sätzen die eigenthümlich weiche, elegische Stimmung, Fr. Schubert's rein lyrisches Element, mit Zugrundlegung des Volksliedmäßigen mit deutlich nationaler Färbung, hervortritt, so daß in der Stimmung des Ganzen der Tondichter als der ächte Sohn des farbenwärmeren Südens erscheint. Dieses Quartett wurde von den genannten Künstlern besonders reizvoll gespielt und durch maßvolle Gestaltung und sangreiche Darstellung der eben bezeichnete Charakter deutlich und klar zur Erscheinung gebracht. Der Wohlklang, die richtige Declamation und Nuancirung, die hier durchweg sich geltend machten, ließen, vereint mit dem Charaktervollen des Ganzen, das Quartett in seiner Reproduction als völlig treu und übereinstimmend seiner ursprünglichen Intention erscheinen.

Die Serenade für Violine, Viola und Flöte von Beethoven entzückte durch das schöne Zusammenspiel, sowie durch das saubere, fein geglättete Spiel in jeder einzelnen abwechselnd concertirenden Stimme und durch den markig schönen Flötenton des Hrn. Meinel. Den Schluß des Concertes machte Beethoven's Fdur-Quartett (Op. 59, Nr. 1). Es ist hier nicht der Ort, eine Charakteristik des allbekannten Werkes zu geben, das ein würdiger Vorläufer und Verkündiger der späteren großen Quartette ist, es genügt uns hier zu sagen, daß die Darstellung dieses Quartettes durch unsere Künstler darum eine so charaktervolle genannt werden muß, weil sie sich zu einer Höhe aufschwang, die sich orchestraler Wirkung zu nähern schien. Wenn man des Geigenspieles virtuose Entwickelung im besseren Sinne des Wortes betrachtet, so gewahrt man bezüglich der Bildung und Veredelung des Tones selbst ein stufenweises Aufsteigen von Viotti bis zur gewaltigen Tongröße Spohr's. Dieser, obgleich Romantiker und in seiner Schreibweise von elegischer Weichheit, war doch in seinem Spiele der feste, markige Ringer und Bezwinger. Seines Wollens und Strebens Vollbringer und Vollender aber ist Lipinski gewesen, dessen Quartettspiel für die großen Beethoven'schen Quartette bahnbrechend gewesen und maßgebend geworden ist. Er wollte, daß die Wirkung des Quartettes sich in diesen Werken der orchestralen nähern sollte. Die Größe seines Spieles in Ton und Styl ist eine der ruhmreichsten Traditionen der königl. Capelle zu Dresden. Hr. Seelmann ist ein würdiger Vertreter dieser Richtung, ja er kann ein würdiger Nachfolger und Schüler Lipinski's genannt werden; die Größe und Machtfülle seines Tones, seine schwungvolle Darstellung und tiefe Gefühlsinnigkeit berechtigen ihn zu diesem Titel. Hr. Ackermann, ein jüngeres bedeutendes Talent, betritt dieselben Pfade, die aus der früheren Zeit der Dresdner Capelle herüberleuchten. Hr. Meinel, obgleich Flötist, hat einen Bratschenton und eine Technik, die mit den besten Kräften auf diesem Instrumente wetteifern kann, und Hr. Schick ist bekannt durch Größe und Fülle des Tones und durch eine sehr solide, der alten Schule angehörige Technik, die ihn auch bei rapiden Passagen befähigt, Ton für Ton deutlich zu geben und dem Toncharakter des Instrumentes treu zu bleiben. So hörten wir in dem Beethoven'schen Quartett ein Zusammenspiel großen Styles, schwungvoller Charakteristik, seltener Machtfülle des Tones bei unvergleichlicher Schönheit desselben. Das Verständniß des Werkes wurde manchem damit weniger vertrauten Zuhörer erleichtert durch lichtvolle Darstellung, Klarheit und Gemessenheit im Vortrage.

Die Instrumente waren, mit Ausnahme der Violine des Hrn. Seelmann, sämmtlich von Hrn. Schick gebaut. Es ist eine längst schwebende Schuld der Zeitgenossen, die Verdienste dieses Strebens und Arbeitens zu schildern mit allen Mühen und Sorgen, welche dieses Stück ächt deutscher Gründlichkeit und deutschen Fleißes bisher begleitet haben. Der Beifall, den das Concert gewann, ist ein ungetheilter und der Dank des Publicums ein eben so allgemeiner als aufrichtiger.

Dr. S.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Am 16. d. Mts. begann Frl. Auguste Stöger, königl. Hofopernsängerin aus München, am Leipziger Stadttheater einen Gastrollencyklus in den „Hugenotten". Dieses Gastspiel ist um so gewichtiger, da es sich, wie verlautet, um ein Engagement der Künstlerin handelt. Hatte uns Frl. Stöger schon in der Meyerbeer'schen Oper in hohem Grade befriedigt, so war dies noch mehr bei ihrer Wiedergabe der Partie der Recha in Halévy's „Jüdin" der Fall, in welcher sie der gesanglichen wie der dramatischen Aufgabe in gleichem Maße gerecht wurde. Eine sehr tüchtige Gesangsbildung und große musikalische Sicherheit, treffliche Stimmmittel ganz besonders in der Tiefe und Mittellage, sowie hervorstechendes dramatisches Talent sind ihr unbedingt zuzusprechen, und wir können uns zu einer solchen Acquisition nur Glück wünschen. Weniger sagte uns ihre Margarethe im Gounod'schen „Faust" zu, welche Partie für ihre ganze Bühnenerscheinung wie für ihr Naturell überhaupt nicht geeignet ist. Nur Eins müssen wir bedauern, daß wir durch das Engagement des Frl. Stöger eine so vorzügliche Kraft, wie Frau Rabsamen-Beith ist, verlieren, indem die Direction sich nicht in der Lage befindet, zu gleicher Zeit zwei erste Sängerinnen dem Institute zu erhalten. Wie wünschenswerth wäre in solchen Fällen eine wenn auch nur bedingte und zeitweilige Subvention von Seiten der Stadt!

— Der Kammermusikus Tröstler in Dresden hatte kürzlich mit neun der besten Zöglinge der unter seiner Leitung stehenden „Lehranstalt für Tonkunst" eine Reise in mehrere schlesische Städte unternommen und in diesen Concerte veranstaltet. Ueberall sollen die Solo- wie Quartettvorträge der Schüler vielen Beifall gefunden haben.

— Während eines mehrtägigen Besuches des Großherzogs von Baden in Mannheim wurde Mortier de Fontaine durch den Telegraphen dahin berufen und spielte sowol im engeren Familiencirkel als auch in einem Kammerconcerte am 17., in welchem außerdem der dortige erste Violinist Maret-Koning mitwirkte. — Am 18. fand ein Akademieconcert unter Lachner's Leitung statt.

— Frau Viardot-Garcia hat soeben mit ihrem Gatten Paris verlassen, wo sich noch vor einigen Tagen ihre Tochter mit dem französischen Consul in Bern vermählt hatte, und ist bleibend nach Baden-Baden übergesiedelt.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das letzte Concert der „Singakademie“ in Berlin brachte Händel's „Israel in Aegypten“. — Am 18. fanden die Prüfungen im Kotzolt'schen „Gesangsconservatorium“ und in Th. Kullak's „Akademie der Tonkunst“ statt. Von einem Schüler der letzteren, die übrigens 189 Zöglinge zählt, gelangte eine Symphonie zur Aufführung und fand beifällige Aufnahme.

— Der „Philharmonische Verein“ in Carlsruhe unter Leitung des zweiten Capellmeisters des dortigen Hoforchesters, des Musik-Dir. Kalliwoda, führt demnächst Bach's Johannespassion auf. — Außer diesem Concertinstitute waren während dieser Saison besonders zwei Quartettgesellschaften sehr thätig, deren älterer Kalliwoda (Piano), Concert-M. Will, Hofmusikus Leikam sowie die HH. Zahlberg und Lindner angehören. Die zweite neugegründete Quartettgesellschaft bilden die beiden Letztgenannten und die HH. Iffland und Spieß.

— Das elfte „Museumsconcert“ in Frankfurt a. M. brachte als Schlußnummer R. Schumann's Genoveva-Ouverture. Capell-M. Bargheer aus Detmold spielte den ersten Satz des Amoll-Concertes von Viotti, Präludium, Andante und Gavotte von S. Bach, sowie das Adagio aus dem sechsten Violinconcerte von Spohr. Seine Leistungen fanden die ehrendste Anerkennung.

— In Augsburg scheint man die Concertprogramme um so schöner zu finden, je buntscheckiger sie sind. Bei einer Aufführung am 14. d. Mts. waren Frl. Auguste Brenken und Kindermann aus München mit Gesangsvorträgen betheiligt; Frl. Anna Molique spielte Solopièceu am Pianoforte, und ein Hr. Wunderlich producirte sich als Flötenvirtuos. — Die Kammermusik-Soirées daselbst, welche von Schletterer veranstaltet wurden, waren nur durch Herbeiziehung des Münchener Quartetts der HH. Benzl, Rampftler, Hieber und Werner zu ermöglichen.

— Eine am 5. d. Mts. von Dr. Ernst Hauschild in Basel veranstaltete Kirchenmusikaufführung brachte ausschließlich Compositionen des Concertgebers. Den ersten Theil bildete eine Symphonie in Es dur, der zweite enthielt geistliche Lieder, Choräle und Motetten.

— Im letzten Conservatoire-Concert zu Brüssel kam eine neue Symphonie von Fétis zu Gehör. Die dortigen Blätter sind entzückt über den ewig jungen Meister.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Die italienische Oper in London, welche am 11. April ihre Vorstellungen beginnt, verspricht als Novitäten: „La sforza del destino“ von Verdi, Gounod's „Faust“, „Strabella“ und „Nicolo de'Lapi“ von Schira.

Literarische Notizen.

— Den Concertdirectionen, welche Schumann's „Manfred“ zur Aufführung bringen wollen, können wir die Mittheilung machen, daß der „Verbindende Text“ von Richard Pohl (der in diesem Winter an mehreren Orten, u. A. in Leipzig in der „Euterpe“ und in Jena im fünften „Akademischen Concerte“ mit bestem Erfolge benutzt und neuerdings nach Basel und sogar nach New York verlangt wurde) demnächst im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen und hierdurch der allgemeinsten Benutzung zugänglich gemacht werden wird.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der bekannte Schriftsteller Gustav zu Putlitz ist zum Nachfolger Flotow's als Intendant der Schweriner Hofbühne berufen worden.

— Die k. k. Hofschauspielerin Frau Julie Rettich in Wien wurde „wegen fortgesetzter Liebenswürdigkeit gegen den Wiener Männergesangverein“ zum Ehrenmitgliede desselben ernannt.

Todesfälle.

— Am 5. d. Mts. starb in Donaueschingen der fürstlich Fürstenberg'sche Hofmusikus Gall, 62 Jahre alt. Nach Unterdrückung des badischen Aufstandes wurde er von der Staatsregierung zum Bürgermeister der genannten Stadt erwählt.

Vermischtes.

— Ernst Pasqué's Werk „Goethe's Theaterleitung in Weimar“, auf welches wir bereits vor einiger Zeit aufmerksam machten, ist soeben erschienen und bildet einen werthvollen Beitrag zur Geschichte der deutschen Bühne. Man erhält durch diese Arbeit manchen interessanten Einblick in das Theaterleben vergangener Tage und wird besonders von den mehrfach mitgetheilten Engagementsunterhandlungen überrascht, in denen man oft um Groschen feilscht und die Gage wochenweise berechnet. Unbekannt war uns u. A. auch die Thatsache, daß die Mutter C. M. v. Weber's, Genovepa v. Weber geb. v. Brenner, vom Juni bis zum September 1794 am Weimarer Hoftheater als Sängerin engagirt war. Sie debutirte am 16. Juni des genannten Jahres als Constanze in der „Entführung aus dem Serail“. Von Weimar ging dann die Familie Weber nach Hildburghausen, und von hier schickte Franz Anton v. Weber, der Vater des Tondichters, an Kirms, den Secretair Goethe's, eine „Kiste mit theatralischen Kleidern“, denselben ersuchend, ihm diese Sachen für die Summe von „sechs Carolins“ abzukaufen. Die Antwort ließ lange auf sich warten. Da starb am folgenden 13. März „Madame Weber“, als welche sie auf den Theaterzetteln figurirt hatte, und ihr Gatte, durch den Todesfall in noch bedrängtere Lage gerathen, schrieb aufs Neue in obiger Angelegenheit an Kirms, dessen Antwort dahin lautete: „Die Kleider seien nicht zu gebrauchen, doch sollten sie, ungeachtet es gegen die Abrede sei, frei zurückgesandt werden.“

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien
im Verlage von
B. Schott's Söhne.

Cramer, H., Potpourris. No. 147. La Reine de Saba. 54 kr.
Ketterer, E., Il Trovatore. Illustration. Op. 115. 1 fl. 21 kr.
——— Valse des Fleurs. Morceau de Salon. Op. 116. 1 fl.
Leybach, J., Fête des Moisonneurs. Deuxième Galop pastoral. Op. 49. 1 fl.
——— Polonaise. Op. 51. 1 fl. 12 kr.
Stasny, L., Les Arabesques. Suite de Valses. Op. 96. 45 kr.
——— Tendre Fleur. Polka. Op. 101. 27 kr.
Voss, Ch., Mélodies paysannes de la Pomméranie. Op. 279. 45 kr.
——— Le Réve d'une Rose. Romance du Prince Gustave. Op. 281. No. 1. 54 kr.
Wallerstein, A., Nouv. Danses. No. 138. La Promenade (Die Begegnung). Polka-Mazurka. Op. 176. 27 kr.
Cramer, H., Potpourris à 4 mains. No. 67. Lalla Roukh, de David. 1 fl. 30 kr.
Rubinstein, A., Scena ed Aria. (Edunque ver.) Für Sopran mit Orchester- od. Clavierbegl. Op. 58. Clavierauszug 1 fl. 21 kr.; Partitur 2 fl. 24 kr.
Batta, A., La Reine de Saba. Rêverie arabe pour Violoncelle et Piano. 45 kr.
Garibaldi, G., Sixième Concerto de Ch. Beriot, arr. pour Flûte et Piano. 2 fl. 24 kr.
David, Fél., Lalla Roukh. Ouverture à gr. Orchestre. 5 fl.

David, Fél., Lalla Roukh. Opéra pour Piano solo. 8. netto 3 fl. 36 kr.

Einladung zum Abonnement auf die
Allgemeine Musikalische Zeitung.
Neue Folge, redigirt von **S. Bagge.** (2. Quartal.)

Erscheint seit Neujahr, — Wöchentlich (Mittwochs) eine Nummer von mindestens 1 Bogen Grossquart. — Abonnementpreis 5½ Thaler für den Jahrgang, vierteljährlich mit 1½ Thaler voraus zu bezahlen. — Zu beziehen durch alle Postämter, Buch- und Mukikalienhandlungen. — Probenummern stehen zu Dienst.

Leipzig, 20. März 1863. **Breitkopf & Härtel.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 3. April 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Crantz'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhe in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 14.
Achtundfunfzigster Band.

H. Wetermann & Comp. in New York.
J. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Richard Wagner's „Meistersinger von Nürnberg". — Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden. Von Heinrich Marschner. (Fortsetzung.) — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Berlin, Jena, Amsterdam). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Richard Wagner's „Meistersinger von Nürnberg".

Ueber Richard Wagner's dramatische Begabung, wenn wir dabei zunächst an den Dichter denken, ist in hunderten von Artikeln hartnäckig und erbittert gestritten worden. Wir erinnern uns, im Jahre 1853 Rathschläge an den großen Künstler gelesen zu haben, welche ihn von der Musik hinweg zum gesprochenen Drama mit dem Prognostikon verwiesen, daß er der erste Dramatiker der Neuzeit werden könne. Es fehlte auf der anderen Seite nicht an kritischen Köpfen, die den Beweis zu führen gedachten, daß Wagner jedes, nur kein dichterisch-dramatisches Element besitze. Mit alledem ward die Anarchie, die in unseren künstlerischen Grundanschauungen herrscht, deutlich bewiesen, die Frage selbst nichts weniger als gelöst. — Ein Hauptpunct, der sich freilich der Betrachtung auf den ersten Blick darstellt, ist indessen von beiden Seiten festgestellt worden. Wagner besitzt eine der ersten Eigenschaften eines großen Dramatikers, die stets zutreffende, die andauernd glückliche Stoffwahl. Die Fühlkraft des Genius, welche so viele wackere Talente entbehren, und deren Mangel so zahlreiche todtgeborne Werke hervorruft, hat ihn vom Beginne seiner künstlerischen Laufbahn an geleitet. Als er in frühester Jugend, bestochen vom Glanze und der zündenden Wirkung der „Großen Oper", mit einer solchen begann, ergriff er unter tausend Stoffen den schwungvollsten, den poetischsten („Rienzi"), welcher den prächtigen farbigen Aeußerlichkeiten ein höheres Moment beizufügen gestattete. Als er dann über die Brücke der romantischen Oper in die eigentliche Heimath seiner Begabung, seines Künstlerthums gelangte, ließ der „Fliegende Holländer" hundert andere romantische Stoffe weit hinter sich. Und aus dem tiefsten Lebensgehalte unseres Volkes, aus den herrlichsten nationalen Sagen und Erinnerungen, aus dem Zauber deutscher Empfindung erwuchsen die Dichtungen zu „Tannhäuser" und „Lohengrin", während das große Bühnenfestspiel des „Nibelungenringes" die Götter- und Heldenmythen der ganzen germanischen Welt in neuer Frische und Herrlichkeit erstehen läßt. Im Augenblicke aber, wo Wagner zum ersten Male zu einer Art komischer Opernditchtung schreitet, greift er frisch in das farbige, kecke deutsche Leben des sechszehnten Jahrhunderts, führt uns an die Stätte, wo sich dasselbe am Herrlichsten entfaltet, nach Nürnberg, stellt in den Mittelpunct seiner Dichtung eine der volksthümlichsten und charakteristischsten Gestalten aus jenen Tagen, den poetischen Schuster Hans Sachs — und hat wiederum jene Magnete gefunden, welche das Herz von Tausenden zu den Gebilden eines Dichters schon hinziehen, ehe sie demselben noch recht ins Auge geschaut.

Aber die „Meistersinger von Nürnberg" — die Dichtung zu Richard Wagner's neuestem, noch nicht vollendetem Werke, — welche soeben in einem Separatdrucke (Mainz, Schott's Söhne) erschienen sind, vermögen bei der näheren und nächsten Augenschau noch stärker anzuziehen, ja unwiderstehlich zu fesseln. Es ist eine Frische, eine Liebenswürdigkeit und ein ächter Lebensgehalt in dem Werke, welche uns für das Ganze die besten und schönsten Hoffnungen einflößen. Allerdings hat es sein Bedenken, wenn eine Dichtung, die doch in jeder Strophe und Scene auf die Composition berechnet ist, ohne dieselbe an die Oeffentlichkeit gelangt. Sie wird und muß Spannung, Interesse, Theilnahme wachrufen. Aber bei der deutschen Neigung zu Vorurtheilen können auch die Mißverständnisse nicht ausbleiben, und den Vortheil der vollen, der totalen Ueberraschung giebt sich der Dichtercomponist dadurch aus der Hand. Wenn wir dies jedoch bei Seite lassen, so müssen wir uns der Veröffentlichung nur freuen, weil sie schon jetzt Gelegenheit bietet, der deutschen Bühne endlich wieder ein bedeutendes musikalisch-dramatisches Werk zu verheißen, ein Werk, dessen eine dichterische Hälfte allein der vollsten Wirkung gewiß sein muß.

Wir sagten, die „Meistersinger" riefen vor Allem den Eindruck der Frische und Liebenswürdigkeit hervor. Die Fabel ist einfach, aber mit außerordentlicher Kunst der Entwickelung, der Steigerung in Scene gesetzt. Meister Pogner, der Goldschmied, ein eifriger Meistersinger, hat dem Genossen der Zunft, der im Sange obsiegen wird, sein schönes Kind Eva verheißen. Die Jungfrau liebt Walther von Stelzing, einen jungen fränkischen Edlen, welcher Dichter, aber kein Meistersinger im Sinne der Gilde ist. Und so trifft er bei dem Probesingen in der edlen Genossenschaft keine der künstlich

hervorgebrachten „Weisen", seine neue aus tiefstem Herzen kommende Weise aber wollen die Meister, trotz Hans Sachsens Eintreten für dieselbe, nicht gelten lassen. So hat Ritter Walther „versungen und verthan", und während sowol Eva als auch ihr Vater seine Werbung begünstigen, fühlt sich doch der Letztere an sein Wort gebunden, und Stadtschreiber Beckmesser, der rechte, dürre, regelrechtige Meisterzünftler, hofft die schöne Eva zu erdichten. Das Gegeneinanderwirken der verschiedenen Interessen, Hans Sachsens wohlwollendes Eingreifen, und die Charaktere der Meistersinger, die Stimmung des Ganzen sind mit reizenden Zügen geschildert. Keck lebendig, bunt lustig, von übermüthigem Humor zeigen sich die Scenen des zweiten Actes, besonders der scherzhafte Zwist und Aufruhr am Schlusse desselben, während dessen sich schon errathen läßt, wie Hans Sachs dem Geschicke des Liebespaares die erwünschte Wendung zu geben gedenkt. Geradezu köstlich ist die Anlage des Schlusses. Beckmesser, vom Schrecke des Straßenstreites unfähig zu „dichten", bemächtigt sich in Sachsens Wohnung eines Minneliedes, das Walther von Stelzing auf die Veranlassung des poetischen Schusters gedichtet hat, entreißt Sachs das Versprechen, sich nie als Verfasser des Liedes zu nennen, was der Wackere leicht geben kann, und eilt im Vorgefühle des Sieges davon. Als es aber nun auf der Wiese vor Nürnberg beim rauschenden, fröhlichen Volksfeste zum Sangeswettkampf kommt, da heißt die Volksmasse wol noch den Bewerber willkommen:

Still doch, 's ist gar ein tüchtiger Meister!
Stadtschreiber ist er — Beckmesser heißt er!

aber mit seinem Liede fällt er bei den Meistersingern wie dem Volke kläglich durch, indem er die Dichtung nicht verstanden, ihre Weise nicht begriffen hat und blühenden Unsinn zu Gehör bringt. Wüthend stürzt er ab — denuncirt Sachs als Dichter des verlachten Liedes, und dieser hat nun Gelegenheit, Walther von Stelzing zum neuen Wettkampf zu rufen, in dem dessen begeisterter Sang die Massen des Volkes, die widerstrebenden Meistersinger gewinnt, die schöne Eva als Preis davonträgt. Als aber Walther Stelzing die nun angebotene Aufnahme in die Zunft im Gefühle der vorangegangenen Kränkung zurückweisen will, weiß ihn Sachs mit schlichtem Herzensworte zu gewinnen, und so endet das Ganze mit innerster Versöhnung, vollkommen harmonisch:

Zerging in Dunst
Das heilge römsche Reich,
Uns bliebe gleich
Die heilge deutsche Kunst!

Diese wenigen andeutenden Worte sind dürftig genug dem Reichthume der Operndichtung gegenüber. Aber weder die Handlung, noch die unendlich gewinnende Ausführung der Einzelheiten lassen sich erzählen, man muß das Ganze in seinem köstlichen, ächt deutschen Humor eben kennen lernen. Die schlichteste Allgemeinverständlichkeit vereinigt sich hier mit dem herrlichen und wahrhaft poetischen Grundgedanken, und wenn je eine Oper im Stoffe die Fähigkeit hatte, populär im besten Sinne zu werden, so fehlt dieselbe den „Meistersingern von Nürnberg" nicht.

Zwei Mal hat es uns beim Lesen der schönen Dichtung anmuthen wollen, als ob gewisse Scenen derselben zu breit angelegt und ausgeführt wären. Dies scheint der Fall bei den Einleitungen zum Probesang Walther von Stelzings, wo das culturhistorische Bild mit unendlichen Einzelzügen vervollständigt wird, und beim Beginne des dritten Actes, in den Scenen zwischen Eva, Hans Sachs und Walther. Wir sagen scheint, weil wir uns gar wohl erinnern, daß seiner Zeit gegen gewisse Scenen und Stellen des „Lohengrin" ähnliche Bedenken obwalteten, welche dann vor der Composition verschwanden. Wir können uns also in einem Irrthume befinden, welcher durch die Bühnenaufführung widerlegt wird. Die Gipfelpuncte der Oper werden aber wol auf alle Fälle der Schluß des zweiten und der Schluß des letzten Actes bleiben, in denen volles Leben, treueste Sittenschilderung in lebendigen Scenen, die frischeste Empfindung und ergreifendste dramatische Steigerung, nach der humoristischen wie nach der ernsten Seite hin, Hand in Hand gehen. — Hier bethätigt Wagner die vollste Gewalt seines dichterischen Talentes, und für Niemand, der gesunde Empfindung hat, kann Werth und künftiger Erfolg des Werkes zweifelhaft bleiben.

Es ist schon von anderer Seite hervorgehoben worden und braucht nur wiederholt zu werden, daß Wagner mit den „Meistersingern von Nürnberg" abermals eine neue Bahn eingeschlagen hat. Neu in dem Sinne, daß er in keinem seiner Werke sich selbst wiederholt; neu, insofern er sich unerschöpflich reich an Leben und Stimmungen zeigt. Daß die „Meistersinger" dabei vom Innersten seines Wesens und seiner Kunst ausgehen, ist nicht minder gewiß. Und während wir Anderen überlassen, die gemeinsamen Grundzüge seiner Musik in allen Werken nachzuweisen, wird uns der demnächst erscheinende „Ring des Nibelungen" erwünschte Veranlassung geben, auch einmal im Zusammenhange von Grundzügen und Zielpuncten seiner dichterischen Thätigkeit zu sprechen. * *

Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden

im 18. und 19. Jahrhundert.

Von

Heinrich Mannstein.

(Fortsetzung.)

Obwol Milsch das Hazardspiel niemals wieder exercirt hatte seit jenem Schreckensabende, so war er doch dem ehrwürdigen Schauplatze seiner ersten Jugend keineswegs untreu geworden; auch jetzt besuchte er ihn noch fleißig, spielte auch bei den bisweilen dort stattfindenden Concerten die Bratsche oder sang. Bei einem dieser Anlässe war er so glücklich, den berühmtesten Tenoristen jener Zeit, Anton Raff, Kammersänger des Churfürsten von Baiern, zu hören und zu bewundern. An ihm lernte er zuerst die große Singeschule von Bologna kennen, welche später sein Schüler Mannstein in ein wissenschaftliches System gebracht und im Buchdrucke veröffentlicht hat. Obwol schon mittlerer Fünfziger, war Raff doch noch bezaubernd, seine Stimme umfaßte die Töne von G bis g mit dem Brustregister, a, b und h sang er mit dem Falsett; sein Ton hatte den Umfang des Basses und große Kraft, seine Coloratur war glänzend. Das kleine Orchester war zur Begleitung dieses Gesang-Titanen viel zu schwach. Man erzählte sich über sein Schicksal Folgendes. Der Churfürst hatte auf einer Reise im Vorüberfahren einen Gänsehirten singen hören und war von dessen Stimme überrascht gewesen, so daß er halten und den Knaben herbeirufen ließ. Auf die Frage, ob er Musik studiren und Sänger werden wolle, gab er ein entschlossenes Ja zur Antwort; er übergab seine Gänse, wie einst

Peretti seine Schweine, dem nächsten Bekannten, setzte sich auf einen Packwagen, und dahin fuhr der neue Amphion, dem Glücke und Ruhme entgegen.

Während unser junger Künstler sich so im Modelliren übte, blieb natürlich auch gleich der unentbehrliche Zuschuß aus, so daß er ernstlich daran denken mußte, die Erträgnisse der Holzschneidekunst zu ersetzen. Nun kam damals das Silhouettiren außerordentlich in Aufnahme, wodurch Mitsch auf den Gedanken gebracht ward, sich diese ziemlich gut rentirende Kunst anzueignen. Die ersten Versuche fielen über Erwartung glücklich aus, und Nebenumstände brachten ihm von vornherein gleich einen Ruf. Nachdem er sich nämlich eine kurze Zeit geübt, schnitt er auf einem besuchten Kaffeehause einige Notabilitäten, in einer Ecke sitzend, unbemerkt aus und legte dann den Erstaunten ihre Physiognomien auf einem Billard vor. Sogleich kamen Bestellungen ein, und bald konnte Mitsch nicht genug Gesichter schneiden, wodurch seiner Kasse weit reichlichere Subsidien als durch das Schnitzen zuflossen, so daß er seinen vollen Fleiß nun dem Modelliren zuwenden konnte. So vergingen einige Jahre unter vielfachen Studien und Arbeiten, denn auch das Clavierspiel und die Harmonielehre wurden angebaut.

Im Fache der Plastik wurde Mitsch von einem ungemeinen Glücke begünstigt, denn kaum hatte er seine erste Modellir-Arbeit, ein weibliches Portrait-Medaillon unter Glas im Rahmen, ausgestellt, so gingen auch mehrere Bestellungen von vornehmen Polen auf größere Werke in Wachs ein, die seine Thätigkeit lebhaft beanspruchten und stattlichen Gewinn in Aussicht stellten. Diese Bildnisse, deren wir mehrere später sahen, glichen den vollkommensten Miniaturen an Leben und Zartheit der Ausführung bis in die Spitzen und Seidenstoffe der Costume hinein. Bald folgten auch freistehende Figuren von derselben Vorzüglichkeit, wovon die eine nachmals die schönste Bestimmung hatte. Es war die Gestalt des Kosciusko, welche nach Warschau übersiedelte, um das Gesellschafts-Zimmer einer adeligen Familie zu schmücken. An dem schrecklichen Tage der Erstürmung Warschaus durch die Russen unter Suwarow, 10. October 1794, drang eine Abtheilung in dieses Zimmer, wo die Familie, den Tod erwartend, versammelt war. Kosciusko, von den Russen ebenso verehrt wie von den Polen, war an dem Tage tödtlich verwundet worden, aber im Bilde noch zum Schutzengel der Seinen bestimmt. Die hereinstürzende Schaar erblickt zuerst die Gestalt des Helden, und wie auf ein gegebenes Zeichen steht sie still und die gezückten Waffen senken sich — die Bewohner waren gerettet.

Da diese Bildnereien vielseitige Anerkennung fanden, auch auf die Kunstausstellung verlangt wurden, so fühlte sich Mattersberger natürlich geehrt, zeigte jedoch plötzlich seinem Schüler gegenüber ein zurückhaltendes Betragen, wodurch sich dieser bewogen fühlte, der Sache auf den Grund zu gehen. Mattersberger, die Offenheit selber, gab die Erklärung ab, gehört zu haben, daß Mitsch seinen Meister verleugne. Glücklicher Weise konnte dieser durch Zeugen das Gegentheil darthun, auch war auf einer Arbeit, welche die Ausstellung zierte, am Rande in erhabener Schrift zu lesen: „Johannes Mitsch, Schüler des Professor Mattersberger." So war denn die alte Freundschaft wieder hergestellt, die der letzte Anker des guten Mannes war, indem er nach Abwickelung der verdrießlichen Sache zu seinem Zöglinge sprach: Wenn Du untreu befunden wurdest, so wäre ich an der Menschheit verzweifelt!

Ungeachtet jetzt die Wogen der Revolution und des Krieges wie ein Feuermeer über den Erdtheil rollten, war am Dresdner Hofe doch noch ein so friedliches, kunstfreundliches Leben, daß unser Held Muse fand, neben seinen vielfachen Studien auch noch in der Composition bei dem Capellmeister Schuster Unterricht zu nehmen. Dieser Meister hat mit Naumann das Schicksal, daß seine edelsten Werke ungekannt, weil ungehört, in den Notenschränken der Capelle vermodern.

(Der Hr. Verf. verweilt hierauf bei den allgemeinen Zuständen der damaligen Zeit sowie denen am sächsischen Hofe, die er ausführlicher beschreibt, und zeichnet auf der Grundlage dieser Schilderung auch die Bilder mehrerer hervorragender Dresdner Künstler jener Epoche. Wir übergehen dies, weil weniger für unseren Zweck passend, und nehmen den Faden wieder da auf, wo diese Einflüsse auf Mitsch bemerkbarer hervortreten. D. Red.)

Zu diesen bedeutenden Persönlichkeiten gesellte sich bald ein großer executiver Künstler, der unter allen am mächtigsten auf die Entwickelung unseres Helden eingewirkt hat, der Sopransänger Taselli. Er kam mit dem Rufe eines der hervorragendsten Musiker Italiens nach Dresden, und in der That entsprach er demselben in ungewöhnlicher Weise. Er stammte seiner Bildung nach aus der Schule des Bernacchi von Bologna und gereichte derselben zur Zierde, er war mit einem Worte ein Sänger ersten Ranges, und zwar in um so verdienstvollerer Weise, als seine Stimme von der Natur keine günstige Organisation erhalten hatte; demungeachtet hatte er sie nach und nach durch unendlichen Fleiß, wie auch Bernacchi die seinige, zum Singen außerordentlich befähigt. Er war es, welcher unseren Mitsch zuerst mit der classischen Schule bekannt machte, wodurch dieser später der große Singemeister ward, dem Deutschland eine Anzahl seiner größten Gesangskünstler dankt.

Mitsch, der natürlich keine geringe Meinung von seiner Singekunst besaß, war äußerst erpicht auf ein Urtheil Taselli's; er that sich bei jeder Gelegenheit möglichst hervor, strengte seine Lungenflügel unbillig an, ließ seine Weisheit so weit thunlich leuchten — half Alles nichts, Taselli blieb bei seiner penetranten Kälte, daß den jungen Feuergeist in seiner Nähe die Gänsehaut überlief und die Zähne ihm klapperten. Hier konnte einzig der Nationalitäten-Haß im Spiele sein, nur der kann gegen die hohen Qualitäten eines Genies, wofür jeder junge Mensch sich hält, dermaßen verblendet, daß er sie nicht eines Wortes werth findet. Der gekränkte Künstler beschloß, den gelbhäutigen Neidhard bei erster Gelegenheit zu überführen, um zu zeigen, daß der deutsche Mann einem Ausländer gegenüber nie auf Gerechtigkeit rechnen könne, wäre sein Verdienst auch noch so einleuchtend. Aber die Rache ist süß und hier sogar Pflicht; um sie auszuführen, benutzt der Beleidigte ein Miserere von Joseph Schaster, worin er eben gesungen hatte, indem er Caselli fragt: wie er damit zufrieden sei? Zu seinem höchsten Staunen antwortete dieser mit großer Ruhe: Wenn Sie so zu singen fortfahren, müssen Sie Ihre Stimme bald verlieren, denn Sie haben eine ganz falsche Tonbildung und gar kein Portament; das Stück, das Sie eben gesungen haben, ist, in lauter Secunden-Intervallen auf- und absteigend, für den besten Sänger immer noch eine schwere Aufgabe; der Tonsetzer muß für einen trefflichen Sänger geschrieben haben, denn die ganze Stelle muß durchaus im Bogen gesungen werden, mit stufenweise aufwärts wachsendem, abwärts abnehmendem Athem und sanften Kehlkopfschwingungen. Sie haben diese Dinge offenbar nicht studirt, ich halte Sie aber für verständig genug, um einzusehen, daß man solche Stellen nicht mit Brustanstoß vortragen darf, wenn man nicht den Vorwurf einer schlechten Manier auf sich laden will.

Das hatte Johannes nicht erwartet, er war aus den Wolken gefallen. O, dachte er, Dir Scheinheiligen will ich nun erst recht schnell den Albernheitsbeweis liefern. Warte, Bursche, ein kleines Weilchen!

Und nun befragte er Caselli um sein Urtheil über die anderen Italiener, mußte aber zu seinem Erstaunen dieselbe Offenheit hier vernehmen; der brave Mann wies unserem Helden genau alle Vorzüge und Fehler jedes einzelnen seiner Landsleute nach, gab die Ursachen davon an, sowie die Mittel, sie zu vermeiden, und öffnete dem Jünglinge den Blick in eine Kunstansicht, von welcher er bisher keine Ahnung gehabt hatte. Er ging vernichtet fort, Stolz und Schamgefühl kämpften in ihm einen harten Kampf; wol fühlte er, daß Caselli's Grundsätze den Anschauungen einer großen Schule entsprangen und daher wol eben so viele Wahrheiten sein mochten, allein sich ihnen gegenüber unbedingt gefangen geben, Denjenigen, welchen er kurz vorher aus Eitelkeit verdächtigt hatte, auf einmal als Herrn und Meister anerkennen — das fiel unendlich schwer. Aber sein starker Charakter siegte, es war ihm ja überhaupt und immer nur um das Rechte und Gute zu thun, und diesem brachte er auch seinen gebeugten Stolz zum Opfer. Er ging also zu Caselli, bekannte sich durch jene Unterredung besiegt und bat um Unterricht. Der Maestro mußte an dem vielversprechenden jungen Manne ein besonderes Behagen finden, denn er, der nur gegen hohes Honorar instruirte, sagte ihm sofort freien Unterricht zu, der auch unverzüglich mit allem Eifer begann und nicht eher endete, als bis Caselli erklärte: Geh, ich kann Dich Nichts mehr lehren!

Etwas später kam Benelli mit dem Rufe eines der ersten Tenoristen nach Dresden und trat auch ganz mit der Anmaßlichkeit eines solchen auf; über Alles höhnte er, sprach nur von Neapel, Rom, Mailand, Paris und London, und in vielen Dingen mag er Recht gehabt haben. Er debutirte als Octavio im „Don Juan" und fand die ganze Scenerie kleinstädtisch und philisterhaft, die Ausführung verfehlt, alle Tempi vergriffen; als der Chor zum Finale des ersten Actes herbei eilte, brach er in ein lautes Gelächter aus und verlangte den Tact doppelt so schnell. Einige alte Perrücken im Orchester, erzählte einst Mikfch dem Verfasser, hatten ohnehin einen Zahn auf den Mozart; sie mußten in seinen Opern zwei Mal so viel als in den älteren Opern spielen, dabei war er im Moduliren und im Harmonisiren ihnen „frech"; als sie die Ouverture des „Don Juan" zum ersten Male ausführten, war es ihnen bei dem chromatischen Gange gewesen, wie wenn ihnen ein Stock durch den Haarbeutel gesteckt und umgedreht würde. Und nun sollten sie Alles noch ein Mal so schnell als seither spielen! Sie erklärten, es ginge nicht, Benelli erklärte, dann reise er sofort wieder ab, die Direction schlug sich auf seine Seite und so mußten die Altgläubigen nachgeben. Der Puder stiebte aus ihren Toupets, der Schweiß floß über ihre Gesichter, aber es half Alles nichts, es mußte jedes Stück schneller genommen werden, und als die Qual überstanden, war auch wirklich ein besserer „Don Juan" fertig. Das Publicum staunte und applaudirte, und als ein persönlicher Freund Mozart's einer Vorstellung beiwohnte, bezeigte er sich einverstanden. — Man sieht, Benelli war für den hiesigen Geschmack bedeutsam, dabei ein vorzüglicher Sänger, der sich zur bolognesischen Schule zählte, wenn er auch nicht ganz im Geschmacke derselben sang. Paris war ein Basso cantante von köstlicher Stimme, Bonaveri der unvergleichlichste Buffo, die Allegrandi Prima Donna, etwas später Tibaldi Bariton, die Sandrini höchst angenehmer hoher Sopran, Safaroli, Nachfolger Caselli's, mit einer Stimme begabt, dergleichen die Natur selten und nur in ihrer besten Laune hervorbringt. Im Orchester der Capelle waren ebenfalls ächte Talente in Thätigkeit, und es sei im Allgemeinen ihr zum Ruhme nachgesagt, daß sie immer auf der Höhe der Zeit stand. So lange schöner und großer Ton Stoff der Musik war, glänzte sie darin; als Geläufigkeit und Eleganz des Vortrages ihn verdrängte, stand sie keiner Nebenbuhlerin nach. Genannte Namen aus jener Periode waren der Concertmeister Babi, der Oboist Bisozzi, der Fagottist Schmidt, der Violoncellist Eisert, der Hornist Mikfch, Bruder unseres Helden, dem er sein als Kind verpfändetes Wort eingelöst hatte, u. m. a. Babi's Ton hatte das Volumen eines heutigen Violoncell-Tones; er konnte nicht viel Agilität damit machen, aber wenn er ein Adagio spielte, blieb kein Auge trocken. Auf einer Buntstiftzeichnung unseres Mikfch steht er mit seinem hellblauen, goldbetreßten Rocke, rother Weste, Schnallenbeinkleidern, weißen Strümpfen und Schuhen und wohl frisirtem Kopfe, die Geige in der Hand, wie ein Atlas mit einem Kartenblatte da. Das Instrument war überaus stark bezogen, der Bogen gewölbter, als heute Mode ist, er brachte in den starken Saiten mächtige Schwingungen hervor, die alle Herzen mit sich fortrissen. Wenn er das kleine Solo in einer gewissen Ouverture, ich glaube von Cimarosa, spielte, war es, nach Mikfch's Ausdrucke, als ob eine weiße Taube aus dem Orchester aufstiege, oder wie wenn eine Königin der Töne sich unter ihren Vasallen erhöbe. Auf königlichen Befehl durfte die Oper nicht eher beginnen, als bis der Hof erschienen war, weil man das hinreißende Spiel des alten Bruder Lustig überaus gern genoß. Im Hôtel zur Stadt Berlin hat er einst sechs, vom Concertmeister Ernst in Gotha erbaute Geigen auf Bitten unseres Mikfch einer Suite Engländer vorgespielt, daß sie wie toll darauf boten und wüthend waren, als die Violinen nachher unter den Händen der Gentlemans weniger schön klangen. Mikfch, Ernst's Vetter, der die Production veranlaßt hatte, Babi und der Hôtelier, Hr. Kistner, wurden von ihnen darüber förmlich zur Rechenschaft gezogen und hatten Noth, den Beafsteaks begreiflich zu machen, daß die Geigen nun bei den Engländern doch englisch klingen müßten, das heißt, eben so holdselig, wie ihre John-Bull-Sprache. — Er spielte in der Manier Peter Rode's, war aus der Tartini'schen Schule, ein Zögling Nardini's, und schon sein jüngerer Zeitgenosse Campagnoli konnte Babi's Instrument nicht regieren. Er, der Weltberühmte, war, in der Oper sitzend, von Babi's Spiele so bezaubert, daß er ihm auf der Stelle seine Cremoneser Geige für hundert Louisd'ors und seine goldene Uhr mit Kette abkaufte. Einige Tage nachher sitzt er auf dem Chore in der Kirche neben dem Zechbruder, hört sein gewaltiges Spiel und beschuldigt ihn allen Ernstes, daß er ihm eine geringere als die erhandelte Geige geschickt habe, diejenige, welche er soeben spiele, sei die verkaufte Violine. Der lustige Babi lacht und spricht: Dieses Ding da hat einer meiner Schüler gestern in der Nachlaß-Auction des Kammerherrn von Keyserlingk für vierzehn Thaler erstanden; wenn Du dieses Prachtstück haben willst, so gebe ich Dir Deine Uhr zurück. — Eines Tages erzählte er unserem Mikfch: Es fiel mir während meiner Studienzeit auf, daß ich und meine Mitschüler so langsam vorwärts kamen und so mühselig dieses oder jenes Stück vortragen lernten, so viel sich auch Nardini in Wort und Beispiel ereiferte. Nach vielem Nachdenken gerieth ich endlich auf den Einfall, daß in der Art unserer Uebungen etwas falsch sein müsse; ich belauschte daher meine Mitschüler,

wobei ich fand, daß sie alle mit der äußersten Ausdauer bis zur Erschöpfung ihre Aufgaben spielten. Nach längerer Ueberlegung kam ich zu dem Schlusse, daß ich, um schneller vorwärts zu kommen, eine andere Art des Studiums einschlagen müsse, und diese konnte vernünftiger Weise keine andere sein als die, jede Aufgabe zwar fleißig, aber nicht allzu oft in einem Zuge, sondern mit zeitweiligem Aussetzen zu üben. Bisweilen spielte ich in diesen Pausen andere Sachen, und von dieser Zeit an übertraf ich alle meine Mitschüler zusehends. — Bisozzi's Ton war so stark, daß man einen Trompeter zu hören glaubte, er blies aber nur bis zum dreigestrichenen c, was darüber hinausging, nannte er Quieken, und als einst Seydelmann in einer Messe über jenen Endpunct hinausgegangen war, und durchaus verlangte, daß bis in das dreigestrichene f geblasen werde, nannte ihn Bisozzi einen Esel. Seydelmann klagte bei der Generaldirection, Bisozzi ward zu Widerruf und Abbitte verurtheilt und leistete beide in den zweideutigen Worten: Man kann für die Oboe auch über das dreigestrichene c schreiben, ohne ein Esel zu sein, und wenn ich den Herrn Capellmeister Seydelmann deswegen einen Esel genannt habe, so thut es mir leid und ich widerrufe es. — Es läßt sich nichts Vollkommeneres denken, als das Solo von wenigen Tacten, welches Schmidt in der einen Naumann'schen Sonntags-Vesper blies, sein Fagott klang wie ein Waldhorn, alle Musiker und Musikfreunde strömten in die Kirche, und wärs im Theater gewesen, so wäre ein unendlicher Jubel losgebrochen. Schmidt hatte den Ton bei Bisozzi studirt, wie die Fagottisten damals thaten, um dem gedämpften Tone ihres Instrumentes das Klangreiche der Oboe anzueignen, wohingegen die Trompeter beim Horniſten lernten, um die Schroffheit ihres Instrumentes zu sänftigen. Bisozzi und Schmidt bliesen so starke Rohre, wie sie die Neueren gar nicht brauchen konnten. Als einst Jemand Hrn. Schmidt fragte: Wie ist es möglich, daß Sie einem solchen kurzen Satze solchen Glanz verleihen? antwortete der etwas derbe Biedermann: Für mich ist jede Note ein Brillant, für Andere nur ein Tintenklecks. Nach seinem Ausscheiden aus dem Dienste wollte Niemand jenes kleine Solo blasen, und als es endlich der beste jüngere Künstler blasen mußte, dauerte es mehrere Jahre, ehe man sich an die geringere Kost gewöhnte. Man wurde sich nun erst über den Unterschied klar, der zwischen der alten und neuen Tonschule stattfand.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Zwanzigstes und letztes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 19. März. Das Programm bot die „Walpurgisnacht“ von Mendelssohn und die neunte Symphonie von Beethoven, die Soli gesungen von den Damen Dannemann und Lessiak und den HH. Rudolph aus Dresden und Sabbath aus Berlin. Die Aufführung war eine im Ganzen wohlgelungene, den Kräften angemessene, wiewol die Weihe höherer Begeisterung nicht immer bemerkbar war. Kleinerer Ausstellungen wollen wir uns als eines müßigen Beginnens gern enthalten. Im Ganzen können wir bei einem Rückblicke auf das in dieser Saison Geleistete dem Streben des Dirigenten, aus dem früheren Schlendrian in der Programm-Zusammenstellung herauszukommen, unsere Anerkennung nicht versagen. Neben manchem nicht glücklich Gewählten sind auch einzelne Aufführungen hervorzuheben, für die ihm der Dank der Kunstfreunde gebührt.

Die siebenzehnte Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins am 22. März im großen Saale des Schützenhauses brachte im ersten Theile: Jubelouverture von Weber, Variations sérieuses für Pianoforte von Mendelssohn, Concert-Duo für zwei Violinen von Maurer und drei Stücke (Sarabande und Bourrée von Bach, Nachtstück von Schumann und Phantasie-Impromptu [Cis moll] von Chopin) für Pianoforte, während den zweiten Theil die Symphonie (D dur, Nr. 1) von Mozart ausfüllte. Die ganze Aufführung ist dies Mal als eine durch und durch mißlungene zu bezeichnen. Sämmtliche Leistungen trugen das Gepräge des Unfertigen, und wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir dem Dilettanten-Orchesterverein den Rath geben, vor allen Dingen lieber mit weniger hinter einander folgenden Aufführungen hervorzutreten, als mit unreifen Productionen zu drängen. Verdienten die früheren Concerte des Vereins wirkliche Beachtung, so ist von dem in Rede stehenden leider das Gegentheil zu sagen. Von Nuancirungen und Schattirungen, von präcisen Einsätzen und exactem Zusammenspiel in den Orchesterpiècen war kaum eine Spur vorhanden; als die beste Leistung erschien, was man am Wenigsten erwartet hätte, das Maurer'sche Duo. Hr. Dannreuther, der die Pianofortesoli vortrug, war auch nicht im Stande, den mißlichen Eindruck zu mildern. Obgleich sein Spiel ein technisch befriedigendes war, so fehlte demselben durchaus der geistige Gehalt. Dasselbe, was wir über die Orchesterleistungen sagten, müssen wir auch auf ihn übertragen. Nur in dem Chopin'schen Impromptu war bei ihm von Ausdruck die Rede, in den übrigen Nummern zeigte er ein kaltes Verstandesspiel. β—.

Berlin.

Wegen mehrwöchentlichen Unwohlseins konnten wir die dritte Soirée des Hrn. v. Bülow, das Concert des Kotzolt'schen Gesang-Conservatoriums, die zweite Abonnement-Soirée des Hrn. Rob. Radecke, das Concert des Componisten Hrn. Ferdinand Thieriot aus Hamburg, das Concert des Hrn. Fabian Rehfeld, die Aufführung des Oratoriums „Samson“ von Händel durch den Stern'schen Gesangverein, das zweite Concert des Frauenvereins zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung, die dritte Soirée des königl. Domchores, sowie eine Matinée beim Musik-Dir. Rob. Radecke, in welcher nur Compositionen seines Bruders Rudolf zur Aufführung kamen, nicht besuchen. Erst bei dem neunten Auftreten des Violinvirtuosen Signor Camillo Sivori in Kroll's Theater konnten wir uns wieder activ zeigen. Sivori darf unstreitig den ersten Violinvirtuosen des Tages beigezählt werden. Sivori ist aus der Schule Paganini's, dessen Instrument er spielt, hervorgegangen. Reinheit, Tonschmelz, Lieblichkeit, Eleganz, die ausgebildetste Technik charakterisiren das Spiel dieses Erben des großen italienischen Violinvirtuosen. Seine siegende Gewalt liegt in dem Worte „gefallen“. Fragen wir uns: sucht sein Spiel den Weg zum Innern? rührt, erhebt, ergreift es? Mit Bedauern müssen wir darauf — Nein antworten. Sein Ton ist prächtig, aber klein und kleinlich nuancirt, ohne Mannigfaltigkeit des Bogens. Ein Staccato besitzt er gar nicht. Sein Compositionstalent entbehrt der Eigenthümlichkeit, Einheit und Gedrungenheit. Dieses neunte Concert war überaus besucht. Die früheren sollen desto weniger Anziehungskraft ausgeübt haben. In diesem Concerte wirkte Frl. Therese Schneider (Tochter unseres Musik-Dir. Julius Schneider) durch die Arie aus „Elias“ von Mendelssohn: „Höre Israel“ mit. Ihr Gesang wurde sehr beifällig aufgenommen und sie selbst mit Hervorruf ausgezeichnet. Hr. Leo Lion spielte C. M. v. Weber's Fmoll-Concert in den ersten beiden Sätzen

etwa so, als wollte er dieselben vom Blatte lesen. Erst bei dem letzten Satze fing er an wärmer zu werden, wurde der Ton quellender und die Ausführung abgerundeter, so daß auch sein Spiel mit Beifall aufgenommen werden konnte. Frau Commissionsräthin Wallner trug mit innigem Verständniß, rhetorisch vollendet eine Declamation vor.

Am 8. März fand im königl. Opernhause zum Besten des königl. Theaterchors eine überaus besuchte Matinée statt. Mitwirkende waren: Frl. Lucca, Frl. Artôt, Frl. de Ahna, die HH. Sivori, Formes, Krause, Woworsky, Stahlknecht, Grimm (Harfenist) und der Theaterchor, welcher einen Chor aus „Oedipus" von Mendelssohn und den Jägerchor aus Taubert's „Blaubart" correct und sicher sang.

Am 12. März fand das Concert des königl. Kammermusikus Jul. Stahlknecht (Violoncellist) im Saale der „Singakademie" statt. Außer drei eigenen Compositionen spielte der Concertgeber mit Capell-M. Taubert die Adur-Sonate von Beethoven, und mit dem Kammermusikus, Harfenisten Grimm, eine Méditation über ein Präludium von S. Bach und Schubert's Ave Maria für Pedalharfe und Violoncell von L. Grimm eingerichtet. Die Leistungen des Concertgebers wie die der anderen Herren waren in jeder Beziehung vorzügliche. Unterstützt wurde das Concert noch durch den Gesang der Damen Freitag und Ronneburger.

Im dritten Abonnementconcerte des Frauenvereins zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung wurde durch den Stern'schen Verein unter der Leitung seines Dirigenten, des Musik-Dir. J. Stern, am 13. März im Saale der „Singakademie" Mendelssohn's Oratorium „Elias" zu mustergültiger Aufführung gebracht. Die Soli hatten übernommen: Frau Louise Köster, Frau Jachmann-Wagner, Frl. Erna Steinhagen, Frl. Johanna Preßler und die HH. Jul. Krause, Geyer, Bouillon, Seidel und Siebert.

Der Elias-Aufführung wegen konnten wir die zweite Soirée für Kammermusik der HH. G. Lange und J. Oertling nicht besuchen. Sie spielten u. A. drei Phantasiestücke (zusammenhängend) für Piano und Violine (Op. 73) von Rob. Schumann und mit Hrn. Kammermusikus Espenhahn ein zweites Trio von C. Gräbener.

Zur Vorfeier, eigentlichen Feier und Nachfeier des 50jährigen Jubiläums des Aufrufs des Königs „An mein Volk", der Errichtung der preußischen Landwehr und der Stiftung des Eisernen Kreuzes haben am 15., 16. und 17. März und den darauf folgenden Tagen mannigfache musikalisch-patriotische Aufführungen durch die Musikdirectoren Jähns, Erk, v. Herxberg, Wiepprecht, Engel u. s. w. zum Besten unbemittelter Veteranen stattgefunden. In sämmtlichen Theatern fanden am 17. März bezügliche Festvorstellungen statt.

Th. Rode.

Jena.

Dem sechsten Abonnementconcerte, welches sich der Mitwirkung Ferdinand David's von Leipzig erfreute, folgte zunächst das erste Concert des neubegründeten „Akademischen Gesangvereins", mit dem sich derselbe würdig und vielversprechend in die Oeffentlichkeit einführte. Der „Akademische Gesangverein" ging aus der seit Jahren bestehenden „Liedertafel" hervor, welche unter anderen zu den preisgekrönten Vereinen des Thüringer Sängerfestes zu Weimar im Juni 1861 zählte. Dieselbe bestand aus einer Sänger- und einer gesellschaftlichen Vereinigung; die Sänger trennten sich von der letzteren und bildeten unter Leitung der HH. Dr. Naumann und Dr. Gille den neuen „Akademischen Gesangverein". Die Statuten des Vereines erhielten die Genehmigung des Senates unserer Universität und besagen, daß es demselben — im Gegensatze zu zahllosen Männergesangvereinen — hauptsächlich um Pflege ernster, gehaltvoller Musik zu thun ist. Daß Intention und Ausführung bei dem Vereine Eins sind, bewies uns eben das erste Concert. Dasselbe brachte das „Kyrie" und „Dies irae" aus dem zweiten Requiem Cherubini's, die Festouverture mit dem Rheinweinlied Robert Schumann's, die „Sturmesmythe" von Franz Lachner. Außerdem „Der Gondelfahrer", Männerquartett mit Begleitung von Streichinstrumenten von Schubert, Duett aus der „Vestalin" (gesungen von den HH. Stud. Voigt und Stark), „Der Hidalgo" von Robert Schumann (gesungen von Hrn. Stud. Voigt). Das ganze Concert legte für das Streben des Vereines, die Tüchtigkeit der Leitung rühmliches Zeugniß ab; die Ausführung aller Nummern verdiente volles Lob. Besonders zu gedenken ist noch der Mitwirkung des Hrn. Hofconcert-M. Dr. Stade aus Altenburg, welcher das Mozart'sche C dur-Concert für Pianoforte mit Orchester und die Beethoven'sche C dur-Sonate spielte. Vom hiesigen Publicum freudig begrüßt, bewährte Dr. Stade seinen alten Ruf als besonders geistvoller und vorzüglicher Pianist.

Das siebente und letzte „Akademische Concert" fand unter Mitwirkung der stets willkommenen Künstlergruppe Weimars: der HH. Musikdirectoren Stör und Lassen, des großherzogl. Kammervirtuosen Coßmann und der Frau v. Milde statt. Das Programm war ein musterhaftes, und die Leistungen der genannten Künstler bedürfen keines Lobes mehr. Der enthusiastische Empfang und Beifall, der ihnen zu Theil ward, bezeugte, daß es bei unserem Concertpublicum an gerechter Anerkennung wahrhafter und bedeutender Kunstleistungen nicht fehlt. Eröffnet ward das Concert mit Mendelssohn's D moll-Trio (gespielt von den HH. Lassen, Coßmann und Stör), dem die Bach'sche Arie mit Violoncellbegleitung (gesungen von Frau v. Milde) folgte. Die HH. Stör und Lassen spielten eine Sonate für Pianoforte und Violine von Gade, die HH. Coßmann und Lassen eine gleiche für Pianoforte und Violoncell von Rubinstein, den Beschluß bildete das wiederum gemeinschaftlich ausgeführte Beethoven'sche Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Orchesterbegleitung. Frau v. Milde sang nach dem Programm die Lieder „An den Sonnenschein" von Schumann, „Frühlingsdrängen" von Robert Franz, „Die Lotosblume" von Schumann und das „Morgenständchen" von Franz Schubert, war aber liebenswürdig genug, das Lied „An den Sonnenschein" zu wiederholen und dem stürmischen Wunsche des Publicums durch Hinzufügung des Franz'schen „Durch Sturm und Regen" zu genügen. Frau v. Milde's Vorzüglichkeit als Liedersängerin ist anerkannt genug, um auch hier nur bestätigen zu dürfen, daß sie wiederum entzückte, und ihr wie den HH. Lassen, Coßmann und Stör den wohlverdientesten Dank auszusprechen. — Das letzte Concert schloß ein Vierteljahrhundert, in welchem Hr. Dr. Gille andauernd und stets gleich unermüdlich bei der Leitung der „Akademischen Concerte" thätig war. Es dürfte wol selten vorkommen, daß Jemand in einer freigewählten, vom Kunstinteresse allein geleiteten, in keiner anderen, als durch die Freude an der Sache belohnten Thätigkeit fünfundzwanzig Jahre lang mit stets gleicher Antheilnahme, Frische, mit aufopferndem Eifer zu wirken vermocht hat. Indem wir dies gebührend hervorheben, wünschen wir, daß die „Akademischen Concerte" sich auch weiterhin seiner regen Förderung und Thätigkeit zu erfreuen haben mögen. **

Amsterdam.

Das fünfte Volksconcert unter der Direction Verhulst's brachte die achte Symphonie von Beethoven, die erste Symphonie von Schumann, sowie die Ouverturen zu „Euryanthe" und „Wasserträger". Außerdem wurden das Mendelssohn'sche Concert und die Romanze von Beethoven vom Concert-M. Rappoldi mit glänzendem Erfolge vorgetragen.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Frl. Auguste Stöger beendete am 25. v. Mts. ihr Gastspiel am Leipziger Stadttheater als Elisabeth im „Tannhäuser". Leider ist das beabsichtigte Engagement der Künstlerin an hiesiger Bühne nicht zu Stande gekommen, indem die Direction sich nur zu einer Jahresgage von 3100 Thlrn. verstehen wollte, Frl. Stöger aber 3600 Thlr. forderte. Dieselbe ist bereits zur nächsten Saison für Darmstadt gewonnen worden. Bedenkt man, daß die gefeierte Primadonna der Münchener Hofbühne derselben durch eine Gage von 4500 rhein. Gulden erhalten worden ist, und daß man dies dort als ein „glänzendes Honorar" bezeichnet, so muß man anerkennen, daß unsere Direction zu einem sehr bedeutenden Opfer bereit war. — Aus der „A. Th. Ch." ersehen wir, daß für nächsten Sommer ein Gastspiel der Frau Harriers-Wippern aus Berlin zu erwarten steht.

— Frau Sophie Förster hat ihr Gastspiel am Berliner Opernhause beendet. Das Publicum, welches Anfangs ihre Leistungen ziemlich kühl aufnahm, ließ später denselben größere Gerechtigkeit widerfahren; doch scheint Frau Förster nie recht heimisch auf der Bühne werden zu können.

— Der zum Nachfolger Hölzel's ausersehene und von uns bereits erwähnte Baßbuffo Hermanns aus London ist zwar in Wien engagirt worden, aber nicht am Kärnthnerthor-, sondern am Carltheater.

Musikfeste, Aufführungen.

— Die Bach'sche Matthäus-Passion gelangt am Charfreitage, den 3. d. Mts., sowol in Leipzig als in Meißen zur Aufführung.

— Am 27. v. Mts. kam im Musikvereinssaale zu Wien unter Herbeck's Leitung zum ersten Male die Ostercantate „Lazarus" von F. Schubert zu Gehör.

— Das zweite Concert R. Wagner's zu Petersburg bot Beethoven's C moll-Symphonie sowie Bruchstücke aus „Tristan und Isolde", dem zweiten Theile der „Nibelungen" und aus den „Meistersingern". — Am 10. v. Mts. veranstaltete Wagner „mit freundschaftlicher Unterstützung der Künstler der kaiserlichen Theater" ein drittes Concert im großen Theater, wobei Nummern aus „Tannhäuser", „Lohengrin" und den „Nibelungen" zur Aufführung gelangten. Auch der Erfolg dieser Concerte war nach der „Petersburger Zeitung" nicht minder großartig, als derjenige der früheren.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Am 28. v. Mts. brachte das Leipziger Stadttheater eine neue dreiactige komische Oper „Der Abt von St. Gallen" von einem uns bisher unbekannten Componisten, F. Herther. Derselben liegt als Sujet die gleichnamige Bürger'sche Erzählung zu Grunde, welche freilich nicht genügenden Stoff für einen ganzen Opernabend zu bieten vermag. Die Aufnahme der Novität war im Ganzen und namentlich in den beiden letzten Acten eine freundliche. Bei etwaigen Wiederholungen wünschten wir das gänzlich unmotivirt eingeschobene und höchst triviale Ballet im dritten Acte entfernt zu sehen.

— R. Dörstling's Oper „Der Graf von Gleichen" ist in neuerer Zeit mehrfach mit Glück zur Aufführung gekommen. Auch eine zweite Oper dieses Componisten „Der Liebesring" fand neulich in Altenburg eine günstige Aufnahme.

— Hr. v. Flotow scheint in Paris nicht die glänzenden Erfolge zu erzielen, die er dort wol erwartet hatte. So veröffentlicht P. Scudo in dem ersten Märzhefte der „Revue des deux mondes" einen geharnischten und, wir gestehen es offen, doch einigermaßen übertriebenen Artikel gegen den Componisten des „Stradella", den er „M. de Flottow" schreibt. Sehr heftig greift Scudo das Théâtre Italien an, daß es eine so „schwache Partitur", wie die des „Stradella", habe annehmen können; denn dieses „Musikchen" (musiquette) sei weder deutsch, noch italienisch, noch französisch.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Musik-Dir. Carl Hering in Berlin hat vom Herzoge von Coburg die Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft verliehen erhalten.

Vermischtes.

— Im Alfieri-Theater zu Turin bereitet man ein Lustspiel von Dosti vor, welches den Titel „Rossini in Neapel" führt, und ist zur Aufführung des Stückes die besondere Erlaubniß des Maëstro eingeholt worden.

— Man schreibt uns über eine neue Ausgabe des großen D moll-Quartetts von F. Schubert bei Hrn. Witzendorf in Wien, daß dieselbe von Druckfehlern wimmle. Unser Hr. Einsender hat 405 Fehler gezählt, von denen allein 249 auf den letzten Satz kommen, und ist erbötig, dieselben nachzuweisen. Dabei sei der Druck so matt, daß man die Noten, Tactstriche u. s. w. mehr errathen müsse, als sehen könne. Unter solchen Umständen muß man wünschen, daß Hr. Witzendorf sich entschließt, neue und corrigirte Abzüge machen zu lassen.

Geschäftsbericht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Zur Vermehrung der Bibliothek sind ferner nachstehend verzeichnete Sendungen an uns eingegangen:

Von Frl. G. Freiligrath, Musiklehrerin in Soest:

H. Berlioz, die moderne Instrumentation und Orchestration (Berlin, Schlesinger).

F. Liszt, 1. Concert für Pianoforte und Orchester, die Solopartie mit Begleitung eines 2. Piano (Wien, Haslinger). 1 Exempl.

Die Ideale, Symphonische Dichtung für zwei Pianoforte (Leipzig, Breitkopf und Härtel). 1 Exempl.

Von Hrn. Stecher, Cantor in Erdmannsdorf bei Schellenberg, ein Band eigener Compositionen.

Die Bibliothek ist seit unserer Bekanntmachung fortwährend benutzt worden, und es hat sich somit die Nützlichkeit der getroffenen Einrichtung bereits praktisch bewährt.

Weiter bringen wir hiermit zur Kenntniß, daß nach § 39 Nr. 4 der Statuten für Gefälligkeitsmitwirkungen des Hrn. v. Bülow in verschiedenen Concerten an die Casse des Vereins eingezahlt worden sind:

Aus Potsdam durch Hrn. Voigt, Musikmeister im königl. 1. Garderegiment	2 Thlr.
Aus Stettin durch die Opernsängerin Frau Flinzer-Haupt	5 Thlr.
Aus Weimar vom Schillerconcert	12 Thlr.
Ferner von Hrn. Lehrer Schumann in Merseburg	1 Thlr.

Es erhellt zugleich aus obiger Mittheilung, daß der angezogene Paragraph der Statuten in seiner allgemeinen Befolgung durchaus nicht ohne erheblichen Nutzen für die Casse des Vereins sein dürfte. Um so mehr erlauben wir uns, die geehrten Mitglieder daran zu erinnern, diese Verpflichtung nicht aus den Augen zu lassen, da Fälle vorliegen, wo dieselbe übersehen worden ist.

Da ferner hier und da noch Zweifel obzuwalten scheinen, an wen die regelmäßigen Jahresbeiträge einzuzahlen sind, so bemerken wir, daß dies am passendsten durch Einsendung direct an die Musikalienhandlung des Hrn. C. F. Kahnt geschieht.

Ferner sind dem Verein als Mitglieder neu beigetreten seit unserer letzten Bekanntmachung:

Hr. K. F. F. Buckow, Orgelbaumeister in Wien.

Der Chemnitzer Musikverein durch seine Vertreter Hrn. W. Wetterhan, Musikdirector in Chemnitz, und Hrn. A. Balten, Vorsteher des Musikvereins in Chemnitz.

Hr. Theodor Heinrichshofen, Musikalienhändler in Magdeburg.

Hr. Fr. Kramer, Tonkünstler in Hausneindorf bei Quedlinburg.

Hr. Sigmund Lebert, Lehrer am Conservatorium zu Stuttgart.

Hr. B. Pichler in Pettau in Steiermark.

Hr. Otto Reubke, Tonkünstler in Hausneindorf bei Quedlinburg.

Endlich bringen wir in Erinnerung, daß alle Diejenigen, welche Werke ihrer Composition bei der nächsten Tonkünstler-Versammlung zur Aufführung gebracht zu sehen wünschen, diese an Hrn. Musik-Dir. Weitzmann in Berlin (Enckeplatz Nr. 5) einzusenden haben. Da jedoch (wie bei Preisausschreibungen) die eingesandten Werke bei den Mitgliedern der musikalischen Section in Circulation zu setzen sind, so müssen diese Einsendungen sehr zeitig (in der Zwischenzeit von einer Versammlung zur anderen) erfolgen. Unmittelbar vor einer Versammlung kann natürlich darauf nicht weiter Rücksicht genommen werden.

Fr. Br.

Literarische Anzeigen.

Musikalische Neuigkeiten
von **Bernhard Friedel** (früher W. Paul)
in Dresden.

Baumfelder, F., Op. 65. Marche militaire pour Piano. 15 Ngr.

Blankmeister, E., Anmuth. Wehmuth. Zwei Salonstücke für das Pianoforte. No. 1, 2 à 7½ Ngr.

Chaisenträger-Polka aus „Flick und Flock" von Räder, für Pianoforte. **Sechste Auflage.** 5 Ngr.

Fach, J. B., Kladderadatsch in fliegenden Blättern. Periodische Sammlung komischer Lieder, für heitere Kreise herausgegeben.
- No. 3. Er und Sie. Grosse Romanze. 7½ Ngr.
- No. 4. Eine Mordgeschichte. 7½ Ngr.
- No. 5. Herrn Timpes Fastnachtsball. 10 Ngr.
- No. 6. Der Butterräuber von Halberstadt. Ballade. 7½ Ngr.
- No. 7. Ach! das ist doch zu gemüthlich! aus „Flick und Flock" von Räder. Musik von W. Fischer. **Fünfte Auflage.** 5 Ngr.

Faulhaber, B., Op. 3. Souvenir des Montagnes. Tyrolienne pour Piano. 7½ Ngr.

——— Op. 4. Babet. Polka de Salon pour Piano. 7½ Ngr.

——— Op. 5. Soldatenlaune. Mazurka für Pianoforte. 7½ Ngr.

——— Op. 6. La Bohémienne. Scherzo caractéristique pour Piano. 10 Ngr.

Favarger, R., Op. 18. L'Adieu. Nocturne pour Piano. 10 Ngr.

Hollmann, W., Op. 5. Marienlied von Oettinger, für eine Singstimme mit Pianoforte. 5 Ngr.

Hüllweck, F., Op. 8, No. 2. Ruderschlag von N. Vogel. Soloquartett für Männerstimmen. Partitur und Stimmen 7½ Ngr.

——— Exercices pour Violon. L. 1—3. **Zweite Auflage.** à 1 Thlr. (Eingeführt in Musiklehranstalten in Dresden, Prag, New York etc.

Kunze, G., Op. 143. Ach! das ist doch zu gemüthlich! Galopp für Pianoforte. **Vierte Auflage.** 7½ Ngr.

Pfeil, H., Leichte Lieder für Männerchor.
- Heft 1, Op. 3. Deutsche Nationalhymne, Gedicht von C. O. Sternau. Guten Traum! Gedicht von Th. Apel. Partitur und Stimmen 12½ Ngr.
- Heft 2, Op. 4. Deutsches Lied. Gedicht von Schmidt von Lübeck. Ein geistlich Abendlied. Gedicht von G. Kinkel. Partitur und Stimmen 7½ Ngr.

Riccius, C., Un Moto di Gioja. Valse de Concert pour le Chant avec Orchestre. 2 Thlr. 10 Ngr.

——— La même pour le chant avec Piano. 15 Ngr.

——— La même arrangée pour le Piano seul. 12½ Ngr.

Schubert, L., Op. 15. Valse melancolique pour Piano. 12½ Ngr.

Tausig, A., Op. 8. Berceuse. Mélodie variée pour Piano. **Zweite Ausgabe.** 15 Ngr.

Thomas, A., Schützen-Marsch für das Pianoforte. 5 Ngr.

Vogt, J., Op. 29. Hochzeits-Jubelfeier-Marsch für das Pianoforte arr. 15 Ngr.

——— Op. 48. Wellenwalzer für Pianoforte. 15 Ngr.

——— Op. 49. Für die Kinderwelt. Drei Stücke (No. 1 Blumensprache, No. 2 Der Christbaum, No. 3 Neujahrsgruss) für Pianoforte. 20 Ngr.

——— Dieselben einzeln No. 1—3 à 7½ Ngr.

Wagner, F., Op. 22. Das Cavallerie-Regiments-Exerciren. Militärisches Tongemälde für Pianoforte. 12½ Ngr.

——— Op. 30 Lusatia-Polka für Pianoforte. 5 Ngr.

——— Mein Gruss an Hamburg. Polka für Pianoforte. 10 Ngr.

——— Op. 36. Hochzeits-Polka für Pianoforte. 5 Ngr.

Weber, F., Der Gondolier. Gedicht von Müller v. d. Werra für Bariton-Solo mit Brummstimmen-Begleitung. 15 Ngr.

——— Dasselbe mit Pianoforte. 7½ Ngr.

——— Dasselbe für Tenor mit Pianoforte. 7½ Ngr.

Fischer, W., Lied: Der Gedanke der Maurerei von Walther. (Wurde bei der Jubelfeier der grossen Landesloge von Sachsen von dem Königl. Kammersänger Tichatscheck mit grossem Beifall vorgetragen.) 5 Ngr.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in *Leipzig* erschien soeben:

Gotthard, J. P., Op. 16. Fest-Marsch für Pianoforte. Pr. 10 Ngr.

Kontski, Apollinaire de, Op. 18. „Mes Reminiscences." Grande Valse pour Violon et Piano, transcrite pour Piano seul. Pr. 25 Ngr.

Kücken, Fr., Op. 74 a. Lieder nach Volksmelodien. Gedichte von Hobein, frei bearbeitet für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. (Quartett od. Chor.
- No. 1. „Sieh mich nicht mehr voll Wehmuth an." Part. u. St. Pr. 15 Ngr.
- No. 2. „Als ein Kind ich noch war." Part. u. St. Pr. 15 Ngr.
- No. 3. O komm, Marie! „Am Ufer hin und wieder." Part. u. St. Pr. 10 Ngr.
- No. 4. Gisala. „Goldne Zeit, flohest weit." Part. u. St. Pr. 15 Ngr.
- No. 5. „Der Frühling, der kam." Part. u. St. Pr. 10 Ngr.
- No. 6. Der Soldatenabschied. „Mein Lieb', es geht zum Streite." Part. u. St. Pr. 15 Ngr.

——— Op. 74 c No. 1. Volksmelodie. „Sieh mich nicht mehr voll Wehmuth an".

——— No. 2. „O komm, Marie." Gedicht von Hobein, frei bearbeitet für Männerstimmen. (Quartett od. Chor.) Part u. St. à 10 Ngr

——— No. 3. Soldatenabschied. Gedicht von Hobein, componirt für Männerstimmen. (Quartett od. Chor.) Part. u. St. Pr. 15 Ngr.

Mayer, Carl, Op. 349. Sechs Phantasie-Stücke für Pianoforte zu vier Händen.
- No. 1, 2 à 12½ Ngr. No. 3 7½ Ngr. No. 4, 5 à 17½ Ngr. No. 6 10 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 95. Ouverture zu „Ruy Blas" für grosses Orchester, arrangirt für 2 Pianoforte zu 8 Händen von A. Horn. Pr. 2 Thlr.

Wieniawski, Jos., Impromptu pour Piano. Pr. 15 Ngr.

——— Op. 23. 8 Mazourkas pour Piano.
- Cah. I. Pr. 1 Thlr.
- „ II. „ 25 Ngr.

Im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in *Berlin* erschienen nachfolgende von den Violinvirtuosen Laub, Prume, Sivori etc. neuerdings in Concerten und Soiréen mit grösstem Beifall vorgetragene **Violin-Compositionen:**

Bach. Ciaconna f. Violine allein 10 Ngr., mit Piano 25 Ngr.
Ernst. Elégie und Feuillet d'Album avec Piano à 12½ Ngr.
Ghys et Servais. Variationsconcert sur „God save the king" p. Viol. et Vcelle. Op. 38. 1⅛ Thlr.
Kiel. Sonate f. Violine und Piano concert. Op. 16. 2¼ Thlr.
Mozart. Célèbre Larghetto avec Piano p. Kummer. 12½ Ngr.
Paganini. Carneval de Venise avec Andante de Ernst ou Adagio appass. de Ghys, avec Quintuor ou Piano à 20 Ngr. Variat. de bravoure sur théme orig. av. Piano 1⅛ Thlr. Nel cor non più f. Violine allein 15 Ngr. Duo f. Viol. allein 5 Ngr.
Prume. Mélancolie avec Orch. ou Quintuor 1¼ Thlr., av. Piano 1 Thlr. Concertino av. Orch. 3 Thlr., avec Piano 2 Thlr. Petit Savoyard av. Piano 20 Ngr., f. Violine allein in den 6 Etudes.
Taborowski. Les Clochettes av. Orch. 2 Thlr., av. Piano ¾ Thlr.
Tartini. Trille du diable av. Piano p. Baillot. 15 Ngr.
Vieuxtemps et Wolff. Don Juan p. Viol. et Piano concert. Op. 20. 1½ Thlr.
Vieuxtemps et Kullak. L'Étoile du Nord p. Violon et Piano concert. Op. 24. 1½ Thlr.
Weber's Aufforderung zum Tanz f. Violine und Vcelle., dto. f. Viol. und Piano concert. v. Kalliwoda à 25 Ngr.

Durch alle soliden Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Im Verlage von **Ewer & Co.** in *London* sind erschienen:

E. Pauer, Serenade Stradella p. Pf. 20 Ngr.
Arthur O'Leary, Chant des Sirènes. Morceau de Conc. p. Pf. Op. 12. 20 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 10. April 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Croutwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 15.
Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
J. Schrattenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Abenteuer der „Serva padrona". Von E. Schelle. — Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden. Von Heinrich Marschner. (Fortsetzung.) — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, St. Petersburg, Dresden, Berlin, Stettin). — Tagesgeschichte. — Literarische Anzeigen.

Die Abenteuer der „Serva padrona".

Von

E. Schelle.

II.

Gegen das Jahr 1754 zogen, wie schon erwähnt, die Buffonen aus Paris und mit ihnen die „Serva padrona". Wie manche Schönheit mußte auch sie die Erfahrung machen, daß ein wohl angelegtes und dem Geschmacke des großen Publicums angepaßtes Portrait das reizendste Original in den Hintergrund zu drängen vermag. Die Servante maîtresse erlebte auf den Brettern der komischen Oper mit ihrem gepuderten Chignon und den französischen Schönpflästerchen einen Beifall, der aller Invectiven Grimm's gegen Baurans und sein Attentat auf die italienische Muse spottete. Sie und ihr Sprößling, die Trocqueurs, füllten bei jeder Vorstellung die Räume des Hauses bis auf den letzten Platz und die reizenden Weisen der coquetten Zerbine drangen jetzt auf französischen Worten in die Salons der musikalischen und eleganten Welt.

Man muß übrigens gestehen, daß das französische Costüm der Italienerin gar nicht so übel stand, wenngleich es sich auf der andern Seite gar nicht leugnen läßt, daß der pikante Realismus des Portraits die ideale Schönheit des Originals häufig sehr beeinträchtigte. Schon die Auflösung des trockenen Recitativs in die nüchterne Sprache des gewöhnlichen Lebens war etwas bedenklich, da der Stoff der Fabel an sich trivial, ihre Form aber so überaus naiv gehalten ist, daß sie nur in dem Gewande einer Sprache, welche von vorn herein an eine ideale Welt appellirt, den Charakter eines geistreichen und kunstberechtigten Scherzes erhält. Allein dem nüchtern-verständigen Sinne der Pariser widerstand die gehobene Sprache des Recitativs bei allen dramatischen Formen, deren Gegenstand dem Kreise des gewöhnlichen Lebens entnommen ist; sie verlangten von der Gattung des Singspiels nur einen Reflex ihrer aus Gesang und Witz gekneteten gesellschaftlichen Lebensformen. Ueberhaupt ist der französische Geist ein erklärter Feind aller Illusion und schon aus diesem Grunde hing er eigensinnig an der musikalischen Declamation des Recitativs in der großen Oper, weil nur durch sie die Unnatur des Wunderbaren in den Stoffen zur Natur, mithin die Illusion zur Wahrheit gemacht wurde.

Die Bearbeitung des Stückes von Baurans entspricht vollständig den Forderungen, welche der Zeitgeschmack stellte. Mit größerer Einsicht, als sie Grimm in seiner Beurtheilung des Stücks bewies, hatte er den Dialog versificirt und damit dem Inhalte eine Form gegeben, die schon als solche den Ausdruck über der Sphäre des Gemeinen hält. Die Motive der Intrigue sind mit feinen, häufig nur leicht angedeuteten Zügen dennoch klar dargelegt und das gegenseitige Gebahren der beiden handelnden Personen ist, so weit es möglich war, psychologisch begründet, so daß die Intrigue selbst als ein berechtigter Ausgangspunct besonderer Verhältnisse erscheint und damit den Charakter eines derben willkürlichen Scherzes verliert. In Pandolfe, so heißt hier Uberto, tritt nicht mehr die Caricatur eines polternden alten Narren auf, er ist vielmehr ein anständiger, der Liebe fähiger Mann in den besten Jahren; er liebt in der That Zerbine, die er als junges Mädchen zu sich genommen hat und sucht diese Neigung, gegen welche sich sein Stand und seine Stellung sträuben, hinter seiner Polterei zu verbergen, — alles Umstände, die in dem italienischen Libretto mehr oder weniger zurücktreten, dort aber in Folge der musikalischen Sprache nicht vermißt werden. Dagegen erzeugte die sparsame Oekonomie eines Intermezzos manche Bedenklichkeiten für eine solche Bearbeitung des Recitativs. Da dieses den größeren Theil der Operette in sich faßte, so ist die Anzahl der selbstständigen Sätze, welche bekanntlich nur in einigen Arien, einem begleiteten Recitativ und zwei Duetten besteht, vollständig genügend. Anders aber gestaltete sich das Verhältniß, sobald die natürliche Sprache den Boden für den Gesang hergab; hier waren Einlagen unumgänglich nothwendig, wenn anders der musikalische Charakter des Stückes beibehalten werden sollte. Und in der That unterscheidet sich die Partitur der französischen Servante von der italienischen Serva durch einen größeren Reichthum theils an Arien, theils an obligaten Recitativsätzen, welche letztere eine geübte Hand verrathen. So ist das begleitete Recitativ des Pandolfe im ersten Acte unmittelbar vor dem Auftreten von Zerbine: Voilà pour-

tant, voilà comment on fait soi-même son tourment," eine neue und zwar vortreffliche Einlage, ebenso wie die charakteristisch gezeichnete und von Recitativausrufen unterbrochene Arie der Zerbine bei ihrem Erscheinen: „Eh bien! finiras-tu!" und das darauf folgende Air des Pandolfe. Mit einer überaus reizenden Arie „vous gentilles jeunes filles," welche vielleicht Rinaldo di Capua entlehnt sein dürfte, beginnt Zerbine den zweiten Act, während die nächste, ebenfalls an den Styl des genannten Componisten erinnernd, „Charmante espoir, qui nous enchante," ein in dem damaligen Zeitgeschmacke gehaltenes Bravourstück ohne besondere charakteristische Färbung ist. Noch mehr aber läßt sich an der Einlage des Schlußduetts aussetzen, welches gegen das italienische Original so unverhältnißmäßig zurücktritt, daß wahrscheinlich die Unfähigkeit der französischen Sänger zu diesem Tausche veranlaßt hatte. Mit einem Worte: an dem neuen Kleide der „Serva padrona" fand der französische Geschmack nichts auszusetzen; waren auch die Spitzen an dem Besatze nicht alle ächt, so hatte das Ganze doch die moderne Fassung und man darf sich deshalb nicht wundern, wenn die französische Servante die italienische Serva bald aus der Erinnerung des Publicums drängte.

Ueberhaupt hatte sich nach dem Abgange der Buffonen der italienische Paroxismus gelegt, und wenngleich man auch die Servante nicht genug bewundern konnte, so fand man doch auch, daß die Plaisir von Rameau, die Trocqueurs von d'Auvergne Werke seien, deren sich die französische Nation nicht zu schämen habe.

Freilich spukte noch immer der Gedanke an eine Vermittelung des französischen und italienischen Styls in manchen Köpfen, ohne daß es jedoch zu einem einigermaßen interessanten Resultate für die große Oper geführt hätte. Auch Grimm und seine Freunde ließen es an Spöttereien über den Zopf des nationalen Plainchants nicht fehlen, allein diese zogen ebenso wenig als die Invectiven, welche Grimm in seiner Beurtheilung der Servante gegen Baurans schleuderte, da theils die von Letzterem den Italianissimi zugefügte Schlappe bei den Nationalen noch in zu frischem Andenken stand, theils aber in Folge des eintretenden Umschlags der öffentlichen Meinung nur wenig Interesse für diese Streitfrage sich darbot. War doch selbst der klägliche Handstreich erfolglos geblieben, welchen Diderot, beiläufig eine durch und durch unmusikalische, oder besser gesagt, antimusikalische Natur, vielleicht auf Veranlassung seines Freundes Grimm gegen den Ruhm und den Charakter Rameau's ausführte, indem er einen problematischen Taugenichts von Neffen jenes Meisters zum Gegenstande einer Charakterschilderung machte. Seinen Kunstberuf legte Rameau noch in seinen späteren Opern aufs Glänzendste dar und bewies namentlich in den Paladins, daß in seinem hochbejahrten Haupte eine frische Phantasie waltete, wie sie die dürre Encyclopädistenseele Diderot's nie gekannt hatte; was aber seinen sittlichen Ruf anbelangte, so stand dieser notorisch in der öffentlichen Meinung fest. In der That nahm auch die pariser Welt jenen „Neffen Rameau's" für nichts mehr als einen geistreichen Roman, während er, Dank der Uebersetzung von Goethe, bei uns noch bis auf den heutigen Tag das Ansehen eines geschichtlichen Documents für die Charakteristik Rameau's genießt und eine Fluth von abenteuerlichen und geschichtlich unbegründeten Vorstellungen über diesen Künstler in Umsatz gebracht hat. Im Uebrigen aber erhob jetzt die französische Oper im Bewußtsein ihres Sieges stolz ihr Haupt und trat namentlich in den Leistungen ihrer jüngeren Vertreter aus der Rameau'schen Schule mit kühner Selbständigkeit, wenngleich keineswegs als eine fertige Erscheinung, wie ihre italienische Concurrentin, in die Schranken ihrer Laufbahn, als ahne sie, wie bald sie die letzten unorganischen Schaalen ihres Werdens abwerfen sollte.

Hatte sie dazu eine höhere Berechtigung, als die des äußeren Erfolgs? —

In der That beruht die Bedeutung des von den Musikhistorikern mit Unrecht nebenher behandelten Buffonenkrieges vornehmlich auf dem Wesen und der Mission der französischen Oper. Wie es in der Regel zu geschehen pflegt, wenn irgend eine Erscheinung das allgemeine Interesse einseitig auf sich zieht, so hatte das rasche Aufblühn der italienischen Oper bis zum Erschlusse ihrer herrlichsten Pracht die Augen Europas geblendet und Urtheil und Maßstab vollständig in Beschlag genommen. Konnte man billiger Weise von jener Zeit, die an der italienischen Kunst erzogen, deren ästhetische Begriffe und Ansprüche aus dieser entnommen waren, erwarten, daß sie die französische Oper, welche in ihrem Formalismus nur zu sichtbar die sauere Arbeit des Werdens darlegte, mit vorurtheilsfreien Blicken nach ihrem eigenthümlichen Wesen prüfte, ja sie überhaupt nur beachtete und das Gebaren der Nationalen anders als mit verächtlichem Achselzucken beurtheilte? Vorurtheile aber haften nirgends fester als in Sachen des Geschmacks und bis auf den heutigen Tag hat sich in diesem Puncte die Ueberzeugung so wenig geändert, daß noch jetzt das Urtheil über den Werth und die Bedeutung jener Schule sich genauer Detailforschung entrathen zu können meint. So äußert sich selbst Jahn, dessen Gewissenhaftigkeit bekanntlich exemplarisch ist, über das Verhältniß der französischen Oper zur italienischen folgendermaßen. „Wir finden" — nämlich in der französischen Oper, — „keine der in der Opern seria bestimmt ausgeprägten Formen, keine eigentlichen Arien, keine Duette, kein Ensemble — der durchgehende Charakter des musikalischen Ausdrucks ist das Recitativ, welches einfach die Worte wiedergiebt. Zum Theil ist dasselbe nur mit einem bezifferten Baß begleitet, allein auch dann hat es nicht die leichte Bewegung des italienischen Recitativs, sondern ist viel bestimmter abgemessen und auch in der Begleitung der Wechsel der Harmonie häufiger. Sowie aber die Empfindung sich nur um ein weniges steigert, tritt eine Art von Mittelzustand ein zwischen Recitativ und Gesang, in welchem die Worte genau nach dem declamatorischen Sprachaccente wiedergegeben sind, und nicht bloß streng im Tacte — so daß die Tactarten häufig und in unregelmäßigen Abschnitten wechseln, — sondern auch harmonisch in der Art behandelt, daß zu jeder Note des Gesangs zugleich vom Orchester ein voller Accord angegeben wird. Die Bildung der Melodie war daher sehr beschränkt, — so geht z. B. die Baßstimme auch in den Solopartien immer mit dem Fundamentalbaß, — und eine ausgeführtere musikalische Form war schwer erreichbar. Selbständige Musikstücke kommen nur selten vor und dann in der beschränktesten Form, welche sich meist an die der Tanzmelodien (Airs) anlehnt. So ist es auch, wenn mehrere Stimmen zusammen kommen; entweder wechseln sie mit einander ab, oder wenn sie zusammen singen, fällt Note auf Note, und ebenso sind die Chöre nichts, als eine in der einfachsten Weise mehrstimmig ausgesetzte Harmonie eines Generalbasses, wobei die Oberstimmen sich nicht einmal immer durch ihre Melodie besonders auszeichnen. Das Orchester hat, wo es nicht zum Tanz spielt, gar keine selbständige Bedeutung, sondern es leistet wesentlich nur dasselbe, was der Generalbaßspieler auf dem Claviere ausführt und giebt zu jeder Note des Basses die volle Harmonie an. Von instrumentaler Wirkung ist kaum die

Rede." (Mozart II. S. 192) und weiterhin S. 197 heißt es über Rameau: die harmonische Behandlung sei reicher und mannigfaltiger, nicht allein oft neu und überraschend, sondern sogar gesucht und überladen, die Begleitung bewege sich vielfach frei und selbständig. In der Kunst, das Orchester zu behandeln, findet der Verfasser sogar eine Ueberlegenheit der italienischen Oper gegenüber. Auch den Chören sind die Fesseln einer bloß generalbaßmäßigen Behandlung abgenommen und auf die Ausführung der lyrischen Partien ist die vorgeschrittene Kunst des Sologesanges sichtlich von Einfluß gewesen, sogar an Ansätzen zur Coloratur fehlt es nicht. Dagegen werden nicht allein die bestimmten Formen der italienischen Oper, sondern überhaupt in den Chören und Sologesängen eine fest ausgeprägte Form selbständig ausgeführter Musikstücke vermißt. Noch mehr ist die Weise der Lully'schen Oper in der Behandlung des Dialogs gewahrt, so daß der Grundcharakter des dramatischen Ausdrucks durch die Musik in den wesentlichsten Erscheinungen sich nicht geändert zeigt.

Selbst unbefangenen Dilettanten in der Geschichte der Oper muß bei dieser Schilderung ein Widerspruch mit der geschichtlichen Consequenz auffallen, welche eine jede zu dauernder Existenz und bedeutendem culturgeschichtlichem Einflusse gelangte Erscheinung sonst darlegt. Die Vorwürfe nämlich, welche dem Rameau'schen Style gemacht werden, führen den Entwicklungsstandpunct seiner Periode auf die Lully'sche Zeit zurück; denn die daneben angeführten Vorzüge bezeichnen im Grunde keine wahrhafte Ausbildung des Princips, sondern nur eine Erweiterung der ursprünglichen Anlage in einzelnen und zwar nebensächlichen Momenten, keinen Ausbau eines Fundaments, sondern nur einen Ausputz mancher Partien derselben. Aber eine Kunstrichtung, welche während einer mehr als 60jährigen Lebensdauer in ihren wesentlichsten Theilen nicht zu einem „fest ausgeprägten" formellen Charakter gelangt ist, hat überhaupt keinen Fortschritt gemacht und trägt den Keim des Todes schon in ihrer ersten Anlage. Daß aber ebendieselbe Kunstrichtung urplötzlich, wie durch ein Wunder sich diese formelle Fertigkeit angeeignet habe und noch heutigen Tages nach der eignen Aussage des Verfassers die wesentlichen Grundlagen unserer Oper biete: das ist zum mindesten eine unerhörte Anomalie, dergleichen in der Geschichte keiner Kunst sich ein Beispiel vorfindet.

(Schluß folgt.)

Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden

im 18. und 19. Jahrhundert.

Von

Heinrich Mannstein.

(Fortsetzung.)

Benelli hatte sich bald die höchste Gunst des Hofes und des Publicums errungen, sein Gehalt wurde auf dreizehnhundert Ducaten erhöht und ihm der Titel eines Tenore assoluto ertheilt. Der Sinn des bisher ungewöhnlichen Epithet war der, daß Benelli sich in den Opern die Partien selbst wählen konnte und ihm daher vor dem Austheilen der Rollen die Partitur zugeschickt werden mußte. Durch solche Auszeichnungen ward der Stolz des Sängers natürlich noch gesteigert, und seine leicht gereizte Empfindlichkeit machte sich vielfach Luft; als er sie jedoch einstmals gegen Bonaveri und Mitsch losgelassen hatte, wurde er von diesen witzigen Köpfen auf die lustigste Art von der Welt gezüchtigt. Als nämlich Benelli eines Tages in der Scenen-Probe eine Arie sang, sprachen Jene heimlich zwischen den Coulissen; das war für den eitlen Künstler schon Beleidigung, denn wo Benelli sang, mußte Alles Ohr sein. Als die Arie daher zu Ende war, schritt er auf sie zu, indem er mit lauter Stimme rief: Quando canta Benelli, non si fa delle buffonade! (Wenn Benelli singt, treibt man keine Possen.) Die Beiden schwiegen, um das Unangenehme der Lage nicht noch zu mehren, zumal sie sich waffenreich genug wußten, um einen Anmaßenden zu strafen. Nun gehörte zu Bonaveri's großem Darstellungs-Talente auch die Kunst, die Eigenthümlichkeit der Erscheinungen scharf aufzufassen und glänzend zu karikiren. In der nächsten Vorstellung steht Benelli neben Mitsch in der Vorder-Coulisse, Bonaveri tritt auf, heiteres Kichern erschallt, das bald in lautes Gelächter übergeht, Benelli selbst lacht herzlich, Mitsch noch herzlicher, jetzt kommt Bonaveri zur Cadenz seiner Arie, er ist der leibhafte Benelli geworden, er erhebt sich zum Triller wie jener hoch empor, streckt den rechten Arm aufwärts und schlägt, wie Benelli zu thun pflegte, mit den zwei Vorderfingern bis zum Schlusse den Triller mit. Jauchzendes, nicht enden wollendes Gelächter! Benelli trocknet sich die Thränen von den Wangen und sagt athemlos: Wen mag der Schlingel jetzt parodirt haben?

Wen anders als Sie? antwortet Mitsch und läßt den erstarrten Benelli stehen.

Die Strafe sollte aber noch ganz anders kommen. Benelli componirte zeitweilig Arien und legte sie in die Partien ein, Mitsch läßt sich von einem ihm ergebenen Schreiber der Hof-Notisterei sein neuestes Werk geben und sieht an einer Hauptstelle eine ganze Reihe von reinen Quinten in der Partitur, die er sich copirt. In der Probe wird Benelli wie immer beweihräuchert, nur Mitsch bleibt stumm, und als ihn der Reizbare piquirt fragt, was denn Er zu der Composition meine? antwortete der Schelm ganz trocken: „O, sie wäre nicht übel, wenn nur keine Quintengänge darin wären." Benelli schreit mit blutrothem Gesicht: I scolari di Padre Matthei non si fanno delle quinte!*)

Was gilt die Wette? fragt Mitsch ruhig.

Zehn Flaschen Champagner! antwortet der Componist, die Partitur wird aus dem Orchester in das Conferenz-Zimmer geholt, untersucht, und Benelli, der von dem Verrathe des Notisten keine Ahnung besaß, sagte schamroth: Ich beneide Sie um Ihr Gehör, dergleichen existirt nicht zum zweiten Male!

Der Champagner wird mit den Zeugen auf Benelli's Garten-Villa getrunken, Mitsch hatte mit gesungen und sieht auf dem Piano Duetten von Francesco Durante liegen, Benelli fordert ihn sogleich auf, einige dieser Etuden mit ihm vorzutragen, indem er in seiner stolzen Manier hinzusetzt: Sie kennen sie doch nicht? Mitsch erfaßt sogleich den Moment und verneint, obwol er diese äußerst schwierigen Doppel-Solfeggien fast auswendig weiß; und wie er geahnt, fordert ihn nun der Italiener erst recht zum Singen auf, natürlich in der süßen Hoffnung, daß der Deutsche in jedem Tacte werde stecken bleiben. Und nun rollen diese halsbrechenden Notengruppen eine nach der anderen von den Lippen des bemitleideten Deutschen, wie Kugeln aus der Pistole! Benelli entschüttet

*) Die Schüler des Pater Matthei machen keine Quinten.

sich in Complimenten, Alle rufen Beifall und Mikſch beißt sich in die Zunge, um nicht herausplatzen zu müssen. Nun kam aber die letzte Lection für den „absoluten Tenor", die er sich wol am wenigsten hätte träumen lassen: Mikſch hatte erfahren, daß jene Arie Benelli's von ihm für ein Concert componirt war, das im Hôtel de Pologne gegeben werden und worin auch der Pianist Schurig, ein Freund Mikſch's, spielen sollte; beide machten nun über das Hauptmotiv einen Satz Variationen, welche Schurig nebst dem Thema haargenau auswendig lernte. Nach dem Programm folgte sein Vortrag auf Benelli's Gesang, er spielt sein Concert und unmittelbar darauf die Arie alla Polacca des „Tenore assoluto" mit den Variationen, nach der Meinung Aller als ein Impromptu; Alle hielten die Wiedergabe der „zum Ersten Male" gesungenen Pièce für ein Wunder des Gedächtnisses, die improvisirten Variationen für den Beweis ungeheurer Genialität und Kunst. Benelli war erst heftig erschrocken, dann erstaunt, er umarmte den jungen Wunderthäter vor der Capelle und weissagte ihm eine große Zukunft. Die Hauptsache der dreifachen Lection war aber die, daß er seine Anmaßung bedeutend mäßigte und sich keine Ausschreitungen gegen seine Collegen wieder erlaubte.

Ein neuer Stern ging der Dresdner Capelle in dem Sopranisten Saſſaroli auf, einem schönen Jünglinge mit einer wahrhaften Götterstimme, die bei seinem ersten Engagement jedoch noch nicht ihre völlige Ausbildung erlangt hatte. Mikſch erfaßte dies sogleich und theilte ihm offen seine Ansicht mit, allein Saſſaroli glaubte ihm nicht, bis ein ihm verdächtiger Vornehmer ihn mit Extase lobte, dann sagte er zu dem ehrlichen Deutschen: „Nun dieser Falsche meine Schule in den Himmel hebt, erkenne ich, daß sie Nichts taugt." Unverzüglich nahm er einen mehrjährigen Kunst-Urlaub und benutzte diesen in Italien so trefflich, daß er nach dessen Ablauf als der große Sänger zurückkehrte, den wir lange in ihm verehrt haben. Er war einer der letzten Gesang-Heroen der großen italienischen Schule, jener Sonne, von der die letzten Strahlen am Kunsthimmel Europens erblichen sind. Wir denken noch mit innerer Erhebung der Schönheit und Kraft seines Tones, seines Stimmumfanges und der Stärke seines Athems in freien Cadenzen. Diese waren Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Er setzte den Ton im leisesten, kaum hörbaren Pianissimo ein, es war, als ob ein leises Silberglöckchen erklänge, dessen Ton aber unaufhörlich wachse, in unmerklichen Graden immer und immer mehr schwölle, während die Kirchgänger mit stockendem Athem, die Augen ängstlich nach dem Chore gerichtet, zuhörten. Der Zauberton wuchs und wuchs zu einer erstaunlichen Stärke, er füllte zuletzt die ganze Kirche aus, Aller Athem stockte, die Beter, selbst die Ministranten wandten die Köpfe nach dem Orchester; jetzt begann das Abschwellen des colossalen Klanges, der ganz einem starken Trompetenklange glich und nun in ebenso unmerklichen Graden sich milderte, in welchen er vorher gewachsen, bis er wieder im kaum hörbaren Flüstern verduftete. Die Phantasie wurde durch diesen einzigen, volle fünfzig Secunden andauernden Ton so getäuscht, daß Wetten auf eine Viertelstunde Dauer desselben eingegangen wurden und die Parteien, die Uhren in den Händen, den Ausgang erwarteten.

(Anmerk. d. Red. Der Hr. Verf. erzählt hierauf ausführlicher einen allerdings sehr komischen Vorgang aus dem Leben Saſſaroli's, den wir indeß übergehen, da Mikſch darin nur eine beiläufige Rolle spielt. Weiter sind es die Kriegsereignisse jener Zeit und die Folgen derselben auch für Sachsen, welche ihn beschäftigen. Nachdem die staatliche Ordnung wieder hergestellt war, wurde die Errichtung einer deutschen Oper in Dresden neben der italienischen beschlossen. Dies giebt dem Hrn. Verf. Gelegenheit, von seinem Standpuncte aus sich ausführlicher über den Unterschied italienischer und deutscher Musik, italienischen und deutschen Gesanges auszusprechen. Eine Episode schildert weiter das Verhalten Mikſch's bei einem wichtigen Vorkommniß während der Fremdherrschaft. Wir übergehen auch dies und noch mehreres Andere, und nehmen den Faden erst da wieder auf, wo der wichtigste Abschnitt in Mikſch's Leben beginnt, wo er seine bedeutendsten Schüler und Schülerinnen zu bilden anfängt und zugleich die Errichtung der deutschen Oper und das Auftreten C. M. v. Weber's noch ein erhöhtes Interesse bietet, und folgen jetzt dem Verlaufe der Darstellung eine Zeit lang ohne alle Unterbrechung.)

Unser Mikſch nahm sogleich den wichtigsten Antheil an diesen deutschen volksthümlichen Tendenzen des Hofes und zwar in seiner Eigenschaft als großer deutscher Singemeister. Die Bildung zweier großen Sängerinnen hob das schöne Werk ungemein. Wir wollen die wichtigere mit einem kleinen Anachronismus zuerst einführen. Eines Tages nämlich ließ sich der würdige Herr Postmeister Funk aus Meißen nebst Tochter bei unserem Meister anmelden, um ihn über die Stimme der letzteren zu befragen, und Mikſch erkannte darin sogleich einen köstlichen Sopran von weitem Umfange. Er theilte das Ergebniß seiner Prüfung den treuherzigen Leuten offen mit, die darüber nicht wenig erfreut waren und mit dem Meister sofort einen Vertrag über die sängerische Ausbildung Friederikens abschlossen. Die Funk ist eine der ersten Sängerinnen, welche Mikſch für die Oeffentlichkeit bildete, und zwar mit dem glücklichsten Erfolge. Keine seiner späteren Schülerinnen hat so wie sie durchweg mit schönem Tone gesungen, sie war der verkörperte schöne Ton, eine neue Verkünderin der großen Singeschule Italiens in deutscher Zunge. Deswegen erhoben sich gegen sie, wie gegen alles Schöne, auch gleich feindliche Mächte, wie wir bald sehen werden. Henriette Sontag, die mit der Funk zugleich erstand, konnte sich weder in Bezug auf die Schule noch in Bezug auf die Stimme mit dieser messen. Von der Sontag sagte die Catalani mit Recht: E grande nella piccola sua maniera *), von der Funk hätte sie es nicht sagen können, denn diese gehörte der großen Manier an. Dies zeigte sich gleich im Tone: die Sontag hatte einen schönen, aber schwachen und kurzen, die Funk einen mächtigen und langen Ton. Mit ihr konnte sich keine der damaligen deutschen Sängerinnen messen. Mikſch fand es nöthig, daß Friederike bei erlangter größerer Ausbildung vor dem Hofe singe und erhielt die Erlaubniß dazu; wie aber nun die erste Intrigue eines sehr einflußreichen Feindes aus dem Wege räumen? Mikſch hatte Friederiken für den wichtigen Zweck eine eigene Arie componirt; als das Concert-Programm entworfen ist, findet man es unmäßig lang und Friederikens Nummern ganz am Ende, so daß voraus zu sehen war, sie würden gar nicht zum Vortrage kommen, wenn der Hof auch einen Löwenhunger haben und drei Stunden speisen sollte. Mikſch bewegt endlich Saſſaroli, mit seiner Arie hinter die junge Dame zu treten, da findet der Gegner der deutschen Sache wieder die Stücke Friederikens zu lang; auch Poledro, der Concertmeister, weigert sich, der jungen Deutschen den Weg zu versperren, da muß plötzlich das ganze Arrangement umgeändert werden. Endlich, nach tausend Nöthen ist man in Pillnitz! — Gewisse Passagen in dem einen Stücke waren Friederiken beim Einüben sehr schwer geworden, als nun Nanni Mikſch Riekchen frisirt, steigt im Meister der Wunsch auf, sich noch einmal zu vergewissern, daß die Rouladen auch richtig rollen werden, und er bittet die ziemlich störrige kleine Person recht schön, sie ihm zu seiner Beruhigung noch einmal mit halber

*) Sie ist groß in ihrer kleinen Manier.

Stimme vorzusingen. Es geschieht, aber o Himmel! es geschieht falsch. Mikſch ist vom Blitze getroffen, er macht Friederiken aufmerksam, und diese erklärt nun schnippisch, wenn sie sich ärgere, könne sie gar nicht singen. — Der arme Meister glaubt, die Decke müsse über ihm zusammenstürzen, er sieht sich und sein ganzes Wirken dem Spotte preisgegeben, und um zur Besinnung zu kommen, eilt er aus dem Schlosse auf den nahen Berg mit der Ruine. Hier erfolgt ein Ausbruch der Verzweiflung, der schrecklich gewesen ist, aber nun ist er gefaßt und zum Aeußersten entschlossen. Er geht in das Damen-Zimmer, wo die Mädchen den letzten Putz anlegen, und erklärt Friederiken: Wenn sie ihm die verhängnißvollen Gänge nicht noch einmal ganz richtig vorsinge, lasse er sie gar nicht auftreten! Er war auf einen furchtbaren Ausbruch vorbereitet, aber die kleine Sataniske bricht in ein schallendes Gelächter aus und rollt die krausen Gurgeleien wie ein Orgelwerk herunter. — Jetzt erschallt Trompetenton, die Tafel beginnt, die Ouverture rauscht vorüber und Riekchen ist mit der ersten Nummer an der Reihe. Alle Gläser, Lorgnons, Brillen und Gucker sind auf das schöne Mädchen von Meißen gerichtet, es läßt seine Stimme ertönen, deren Schmelz und Frische sogleich alle Herzen gefangen nimmt, ihre Methode vollendet ihren Sieg, und als die erste Arie vorbei war, war Riekchen eine große Sängerin. Die Königin war entzückt, sie ließ das herrliche Geschöpf zu sich kommen, reichte ihr die Hand zum Kusse, lobte es, erkundigte sich nach seinen Familien-Verhältnissen, und als das Riekchen naiv sagte: „Ich bin Ihro Majestät Pathchen, die Postmeistertochter aus Meißen", da lachte die Königin vor Freuden laut auf, nahm Uhr und Kette vom Halse und hing das kostbare Geschmeide ihr mit den Worten um: „Als Pathchen sollst Du auch ein Eingebinde haben." Mikſch wurde mit Lob überhäuft, jetzt erst erkannte man, was für einen großen Lehrer man in ihm hatte; der König fragte: „Wo haben Sie das gelernt? So viel ich weiß, sind Sie ja nicht aus Dresden gekommen?" und als Mikſch erwiderte: „Ich gehöre zur Schule des Bernacchi von Bologna, ich habe bei Taselli Gesang studirt", sagte der König: „Ja, dann kann ich es begreifen."

Seitdem die Gründung einer deutschen Oper beschlossene Sache war, hatte man sich natürlich auch nach einem deutschen Dirigenten umsehen müssen. Mikſch kannte Carl Maria v. Weber, er hatte dessen großes Talent gewürdigt und bezeichnete ihn dem Cabinets-Minister als den Vormann unter den deutschen Opern-Dirigenten, da Beethoven an Oesterreich gebunden war und sich übrigens zum Leiter einer großen Oper wegen seines Unglückes weniger eignete. Der Graf Vitzthum v. Eckstädt erhielt Befehl, mit Hrn. v. Weber zu unterhandeln, denn er war damals General-Director der Capelle, ein liebevoller, edler Mensch, aber halb taub; zugleich war er auch Director der Kunstakademie, und in allen Branchen nur für das Gute eingenommen. Das launenhafte Schicksal wollte es, daß nun noch ein lahmer Capellmeister sich zu ihm gesellte, so daß die Vorstände der Dresdner Hofmusik wirklich taub und lahm waren. Dieser Komik entsprach auch ihr erstes Zusammentreffen. Eines Tages empfängt Mikſch ein Briefchen von Weber, worin ihm dieser anzeigt, daß er von Prag, wo er seither Opern-Director war, in Dresden eingetroffen sei und ihn im Hôtel de Pologne sehnlich erwarte. Mikſch eilt dahin und findet den kleinen Mann in ungeheurer Aufregung im Zimmer herumhinken. Kaum findet er Zeit, seinen Freund zu begrüßen, dann zeigt er ihm eine Visitenkarte mit der Inschrift: Francesco Morlacchi, Direttore di tutti theatri del Re di Sassonia, und fragt zornig: Was? dieser Morlacchi ist Director der königlichen Theater? ich soll also unter ihm dienen? denn ich bin doch blos Capellmeister!

So viel ich weiß, bemerkte Mikſch, sind Sie bloser Musik-Director.

Weber wollte rasend werden, er rief seinem Freunde zu, er solle ungesäumt zum General-Director gehen und ihm erklären, daß er sofort wieder abreise, wenn er nicht den Charakter als Hofcapellmeister erhalte. Er möge ferner dem Grafen Vitzthum bemerken, daß alle seine Zuschriften an den „Capellmeister" v. Weber adressirt gewesen seien, daß von einem „Musikdirector" unter ihnen kein Wort gefallen sei.

Die Sache war die, daß Weber allerdings nur als Musikdirector engagirt werden sollte, Graf Vitzthum aber hatte aus einer seltsamen Scheu diesen Punct stets umgangen und war so in die unangenehme Lage gekommen, dem Könige eiligst einen besonderen Vortrag machen zu müssen, denn Weber ließ in der That seinen Reisewagen gar nicht abpacken, und doch sollte er Abends dem Personale der Capelle und des Hoftheaters auf dem Brühl'schen Garten vorgestellt werden! Der König war ziemlich verstimmt gewesen, indessen hatte er auf des Grafen dringendes Anliegen Hrn. v. Weber den Capellmeister-Titel, jedoch nur mit einjährigem Contracte, verliehen. Da sich dieser darüber wegsetzte, so erfolgte seine feierliche Einführung durch die General-Direction als Hofcapellmeister.

Mikſch hatte während der Gefangenschaft seines Fürsten sich unter der Menge zweideutiger Charaktere durch Entschiedenheit der Gesinnung so vortheilhaft ausgezeichnet, daß der König ihn in dieser Zeit zu seinem musikalischen Archivar ernannte und seiner besonderen Gnade würdigte. Einen heimlichen Gegner verlor Mikſch ferner in Benelli, der sich selbst stürzte. Er hatte sich einen zweijährigen Urlaub erbeten und diesen benutzt, um sich heimlich in Wien auf diese Zeit als Director eines kaiserlichen Gesang-Conservatoriums engagiren zu lassen. Ein Erzherzog schreibt ganz harmlos dem Prinzen Anton seine Freude darüber, und dieser zeigt dem Könige ganz erstaunt den Uriasbrief — Benelli war entlassen. Von Wien ging er nach Berlin, wurde dort als königlicher Singemeister angestellt, schrieb anonym gegen die Opern-Verwaltung, namentlich gegen Spontini, ward entdeckt und entlassen. So kam er allmälig dermaßen in Verfall, daß er die Wohlthätigkeit seiner Bekannten, darunter auch Mikſch's, in Anspruch nehmen mußte. Welcher Triumph für einen gewöhnlichen Menschen! Mikſch weinte darüber. — Er beschäftigte sich mittlerweile unabläſſig mit der Ausbildung glücklicher Begabungen; die hervorragendsten davon waren in jener Periode die Funk, welche sogleich für die neue deutsche Oper gewonnen ward, der Tenor Bergmann, ein junger Schullehrer aus der Lausitz, schwächlich und kümmerlich genährt, Risse, ebenfalls dem hochbeglückten Schulmeisterstande angehörend, die Hähnel, welche er insgeheim ausbildete, und die Zucker. Weber arbeitete nach Vollendung der „Preziosa" fleißig am „Freischütz", wovon er jede Nummer dem älteren Freunde vorlegte. Das Stück fing erst mit einer langen Scene des langweiligen Eremiten an, Mikſch stellte dem Tondichter vor, daß sich um diesen großen Heiligen noch kein Mensch kümmere, daß man erst durch den „Freischütz" werde auf ihn aufmerksam werden, weshalb es gerathener sei, diese Scene bis dahin geheim zu halten. Da dieser Eremit für Mikſch selbst bestimmt war, so fanden seine Gründe Eingang und die Beschneidung ging vor sich. Mikſch hatte dreiundzwanzig Jahre in der italienischen Oper gesungen, so daß ihm wol ein bündiges Urtheil zu-

gestanden werden mußte, Weber kam ihm gegenüber mehrmals in die Lage, an der Partitur ändern zu müssen. So hatte z. B. Caspar die Worte im ersten Finale: „nur ein keckes Wagen ist's, was Glück erringt" ohne Begleitung zu singen; Mikisch stellte Weber vor, daß es unerhört sei, Jemanden einen übermäßigen Terz-Quint-Sext-Accord singen zu lassen, weil die Stimme die Töne gar nicht treffen könne, und so ließ Weber die Violoncells mit der Stimme gehen. Ferner hatte derselbige unglückselige Caspar in seiner Triumph-Arie die lange Passage auf „Rache" solo zu singen. Mikisch stellte ihm vor, daß der Bassist Mayer, für den der Part geschrieben war, gar nicht der Sänger sei, um einen Gang von einer Terz-Decima (Fis bis e) auszuführen, zumal nach der bereits gehabten gewaltigen Anstrengung „Sie sind ein schlauer Fuchs," scherzte Mikisch, „diesmal haben Sie sich aber doch selber gefangen, Sie haben Beethoven übertreffen wollen, und sind unter ihm geblieben. Dieser läßt im „Fidelio" den Pizarro d aushalten und das Orchester figuriren, Sie machen es umgekehrt und müssen dadurch den Sänger nothwendig compromittiren.

In Folge dieser Besprechung begleiten nun die Streichinstrumente die Rache-Passage. Bei diesen Gesprächen kam es zwischen den beiden Männern überhaupt zu heftigen Explosionen, insonderheit als Weber eines Tages behauptete, was er immer schreibe, müsse ein Sänger auch singen können. Denn Mikisch erklärte ihm darauf rund und nett, daß er eben Nichts vom Gesange verstehe, jeder Kenner seinen Melodien augenblicklich anhöre, daß er sie entweder pfeifend oder auf dem Claviere ausbilde, denn sie klängen alle nach Clarinette oder Piano. Mikisch sagte dem Staunenden, daß er gleich allen deutschen Pedanten unter Singen nichts als Notentreffen verstehe, daß ihm aber die Technik des göttlichen Instrumentes der Menschenstimme, ihr Ausdruck der Leidenschaften in den verschiedenen Stylen, überhaupt der schöne Gesang völlig fremd sei und daß er überhaupt diesen bei den großen Meistern erst studiren und gute italienische Sänger lange hören müsse, um jene hohe Kunst sich zu eigen zu machen. Weber, sagte Mikisch unter Anderem, komme ihm mit seiner Compositions-Weise den Sängern gegenüber vor wie ein boshafter Mensch, der für Weber ein Clavier-Concert schreiben solle und alle Schwierigkeiten in die linke Hand lege, weil Hr. v. Weber eine „schlechte" linke Hand habe. Uebrigens möge der Hr. Capellmeister im Marpurg nachlesen, der schon vor achtzig Jahren gelehrt habe, daß die übermäßige Terz, die verminderte und übermäßige Sexte nebst der verminderten Octave außer dem Bereiche der Singekunst liegen.

Ungeachtet dieser und zum Theil noch heftigerer Zusammenstöße blieben jedoch die edeln Männer stets aufrichtige Freunde.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Dem seit einigen Jahren beobachteten Herkommen gemäß wurde auch am diesjährigen Charfreitage die Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi von Seb. Bach wieder zum Besten der Stiftung für Unterstützung der Wittwen und Waisen des Stadtorchesters in hiesiger Thomaskirche zur Aufführung gebracht. — Die Direction hatte Capell-M. Reinecke, die Partie der Orgel Musik-Dir. Richter und die Soli Frl. Ida Dannemann, Frau Aug. Leo, Hr. Dr. Gunz, königl. Hofopernsänger aus Hannover, und Hr. Heinrich Behr aus Bremen übernommen. Die übrigen Ausführenden bestanden aus Mitgliedern hiesiger Gesangvereine und dem Thomanerchore. Im Allgemeinen war die Vorführung des Werkes eine musterhafte zu nennen, wenn auch hier und da in den Einsätzen des Chores kleine Unregelmäßigkeiten auftraten. Vorzüglich gingen besonders die Choräle, und es läßt sich durchaus nicht verkennen, daß die Ausführenden mit großem Fleiße an das Einstudiren dieser nichts weniger als leichten Aufgabe gegangen sind. Chöre, wie „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden" 2c., die bei der vorjährigen Aufführung gänzlich verunglückten, wurden diesmal mit großer Präcision und Exactheit ausgeführt. Unter den Solisten stand Hr. Behr in erster Linie, trotz der Abnahme seiner Stimmmittel. Seine Leistungen in dieser Partie sind bekannt und, da er dieselbe schon oft gesungen hat, wiederholt besprochen worden. Hr. Dr. Gunz mit seinem schönen, wohlklingenden Tenor stand Hrn. Behr würdig zur Seite, auch er erfreute durch guten Vortrag. Frl. Dannemann wußte in ziemlich befriedigender Weise den gestellten Anforderungen gerecht zu werden, nur fehlte ihr mehr die tiefere Auffassung, während Frau Leo sehr zu wünschen übrig ließ. Die Stimme dieser Altistin ist keineswegs wohlklingend, ihr Ton hat etwas Dumpfes, Rauhes, wie er gewöhnlich bei schlechter Mundstellung von Schülern im Gesange sich bemerkbar macht. Von einem tieferen Versenken in die Aufgabe war bei ihr nicht sehr die Rede. β—.

St. Petersburg.

Das dritte Concert, welches Richard Wagner hier dirigirte, war das glänzendste von allen. Die beiden ersten waren bekanntlich von der Philharmonischen Gesellschaft veranstaltet, welche Wagner, gegen ein bedeutendes Honorar, zur Leitung eingeladen hatte. Das dritte Concert war aber ein Benefiz-Concert für den Componisten selbst, bei dessen Besuch der Kunst-Enthusiasmus der Petersburger sich auf das glänzendste bewährte. Das Theater war bis zum letzten Platz (bei anständigen Preisen) gefüllt; Wagner wurde mit minutenlangem Applaus empfangen, dessen anhaltender Sturm ihn bis zur sichtlichen Rührung ergriff. — Das Programm war folgendes: Ouverture, Scene der Elisabeth (Frl. Bianchi) und Duett mit Tannhäuser (Herr Setoff), aus dem 2. Act des „Tannhäuser"; Vorspiel aus „Lohengrin" und Elsa's Liebesgesang aus dem 2. Act des Lohengrin. — Im zweiten Theil, Fragmente aus dem „Nibelungenring": Ritt der Walkyren (wurde da capo verlangt und gespielt); Liebesgesang des Siegmund; Schmiedelied des Siegfried (Herr Arbaldi, wurde gleichfalls da capo gesungen); Wodan's Abschied von Brunhilde. — Zum Schluß, auf Verlangen noch Marsch aus „Tannhäuser". — Wagner hat hier einen Enthusiasmus erregt, wie er nur erst wenigen Auserwählten zu theil wurde. An diesem letzten Concertabend erhielt er zwei Lorbeerkränze, wovon Wagner den einen sofort dem Orchester widmete, indem er das Geigenpult des Concertmeisters damit schmückte. Wie fanatisch ihm das Orchester aber auch ergeben ist, davon möge folgende Anekdote Zeugniß geben. In den Proben zum letzten Concert erklärten die Mitglieder, daß, weil es zu Wagner's Benefiz sei, Alle umsonst spielen wollten. Nur ein Einziger — wohl bemerkt, selbst Componist, — sprach dagegen, und wollte gegen Wagner aufhetzen. Die Orchesterjustiz ersparte ihm aber den Schluß seiner Agitation, indem der Anti-Wagnerianer (buchstäblich) sofort aus dem Saale geworfen wurde! — Von dem tragikomischen Geschick, das der Kiste drohte, welche die Stimmen zu den „Nibelungen" enthielten, haben Sie vielleicht schon gehört. Diese Kiste wurde auf ihrer Reise von Wien nach Petersburg von — den polnischen Insurgenten confiscirt — aber glücklicherweise wieder freigegeben, als die Geld und Waffen suchenden Schaaren nur „Rheingold", Siegfried's „Zauberschwert" und Wodan's „Zauberspeer" vorfanden, wovon sie keinen Gebrauch machen konnten! — Jetzt ist Wagner in Moskau, wo er ebenfalls drei Concerte, mit gleichem Programm, und hoffentlich auch gleichem Erfolge, geben wird. Dann kehrt er nochmals auf kurze Zeit

zu uns zurück. Der „Tannhäuser“, der bereits ins Russische übersetzt ist, soll für nächste Saison ganz ernstlich in Angriff genommen werden. Die einzige Schwierigkeit wird sein, die dafür geeigneten russischen Sänger zu finden, doch ist man so kühn, auf Wagner's Wiederkehr zu hoffen, unter dessen Leitung alle Schwierigkeiten sicher beseitigt werden würden. — Bei der Erwähnung der Confiscation der Wagner'schen Partitur mag zugleich noch eines ähnlichen komischen, wenn auch im Augenblick dem dadurch Betroffenen vielleicht sehr unangenehmen Vorfalls gedacht werden. Concertmeister Carl Müller (vom Meininger Hofquartett) wurde nämlich an der russischen Grenze arretirt. Man fahndete dort auf einen Thüringer, Namens Müller, und da das Signalement auf den Ersteren ohngefähr paßte, wurde er festgenommen, natürlich aber nach 24 Stunden seinen Brüdern nachgesandt, und als unverdächtig in Freiheit gesetzt. Herr Concertmeister Müller hatte aber hierbei Gelegenheit, sich gründlich zu überzeugen, daß es noch mehrere Andere seines Namens in Deutschland giebt. — Das Meininger Quartett hat ebenfalls große Erfolge hier errungen, wurde u. A. zu Vorträgen bei der Kaiserin eingeladen, eine seltene Auszeichnung, in diesem Winter die erste derartige. π.

Dresden.

Die Anzahl unserer Hochgenüsse im Bereiche der Instrumental-Musik hat für diese Saison durch die am 4. v. M. stattgefundene dritte und letzte Soirée für Kammermusik des Hrn. Concert-M. Lauterbach und der HH. Kammermusiker Hilliweck, Göring und Grützmacher wieder einen Abschluß erlangt. Das Programm bestand aus einem Quartett (Ddur) von Haydn (das sogenannte Soloquartett), dem Trio (Esdur) für Violine, Viola und Violoncell von Mozart und dem gigantischen Quartett (Bdur) Op. 130 von Beethoven. Das Letztere wurde in künstlerisch vortrefflicher Weise, wie wir es von den Herren Concertanten gewohnt sind, zu Gehör gebracht. Das Quartett von Haydn und das Trio von Mozart offenbaren so viel Aehnlichkeit in der Stimmung, daß eine Trennung der beiden Pièces auf dem Programme vortheilhafter gewirkt hätte, als ein Nacheinanderfolgen. Der letzte Satz aus dem Quartett von Haydn mußte auf stürmisches Verlangen da capo gespielt werden. Die Soiréen der obengenannten Herren erfreuten sich nicht nur der größten Beachtung von Seite der hiesigen Künstler, sondern auch das Publicum bewies durch gesteigerte Theilnahme — in Folge dessen sogar nur wenig Platz für die Herren Concertgeber selbst blieb —, daß es das einheimische Gute und Ausgezeichnete wohl zu schätzen weiß.

Am 9. v. Mts. fand der fünfte Productionsabend des Tonkünstlervereins im Saale des Hôtel de Saxe statt. Eine Suite für zwei Violinen, Bratsche, zwei Oboen, Fagott, Violoncell und Baß von Johann Dismas Zelenka, componirt 1723, — das Trio (Op. 11) in Bdur für Pianoforte, Clarinette und Violoncell von Beethoven (vorgetragen von Hrn. Friedrich Reichel und den HH. Kammermusikern Kötschke und Schlick), sowie Nonett (Fdur, Op. 31) für Violine, Viola, Violoncell, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn und Contrabaß von Louis Spohr, vorgetragen von Hrn. Concert-M. Schubert und den HH. Kammermusikern Göring, Kammervirtuos F. A. Kummer, Zizold, Hiebendahl, Kötschke, Herr, Hübler und B. Keil machten das Programm aus. Die einzelnen Pièces wurden durchweg vortrefflich ausgeführt. Das Beethoven'sche Trio steht zwar seinem geistigen Gehalte nach hinter Op. 1 desselben Componisten ziemlich zurück, bietet aber trotzdem dem Hörer noch genug Interesse und Amusement. Das Nonett von Spohr concentrirt seinen Schwerpunct in den beiden Mittelsätzen, während im ersten Satze das allzu sehr ausgesponnene Hauptthema nicht reizvoll genug ist, der letzte Satz hingegen an Armuth in Betreff der Polyphonie in der Stimmführung leidet. Die Suite besteht aus fünf Sätzen: Ouverture, Aria, Menuetto I. e II., Siciliano und Folie. Ueber den Componisten, der wahrlich nicht verdient, der Vergessenheit so ganz anheim zu fallen, führen wir Folgendes an: Johann Dismas Zelenka, geboren 1681 zu Launowicz in Böhmen, erhielt seine Erziehung im Jesuitencollegium zu Prag. Im Jahre 1710 kam er als Contrabassist in die königl. polnische und churfürstl. sächsische Capelle nach Dresden und entwickelte hier bald ein Streben, welches ihn weit über die engeren Grenzen seiner Stellung hinausführen sollte. Anfang 1716 ging Zelenka mit Erlaubniß des Königs nach Wien, um dort Unterricht beim berühmten kaiserl. Capell-M. Jos. Fux zu nehmen. Im April desselben Jahres erhielt er Befehl, sich den Collegen anzuschließen, welche nach Venedig befohlen waren, um dort bei den Kammermusiken des Churprinzen Friedrich August mitzuwirken, der sich damals in der Dogenstadt aufhielt. Zelenka benutzte in Venedig den Unterricht des gemalen Antonio Lotti und ging im Januar 1717 wieder nach Wien, um dort die begonnenen Studien bei Fux fortzusetzen. 1718 nach Dresden zurückgekehrt, unterstützte er nun die Capell-M. Schmidt und Heinichen beim Kirchendienste, bis er endlich im Jahre 1735 zum königl. churfürstl. Kirchencomponisten ernannt ward und als solcher am 23. December 1745 starb. Ausführliches über den Meister findet man im zweiten Theile des Werkes „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“ von Moritz Fürstenau.

Im Hoftheater gab man unter Anderem „Tannhäuser“ von Richard Wagner, in welcher Oper sich Schnorr v. Carolsfeld als Inhaber der Titelrolle wiederum als ausgezeichneter Künstler bewährte. — Hr. Capell-M. Rietz hat seine Thätigkeit nach glücklich überstandener sechsmonatlicher Krankheit mit der Direction der Oper „Oberon“ begonnen. Derselbe wurde schon in den Proben zur genannten Oper vom Orchester freudig begrüßt, ebenso ertönten am Abende der Vorstellung bei seinem Erscheinen am Dirigentenpult vom Publicum aus die lautesten Beifalls-Acclamationen.

Frl. Anna Reiß aus Mannheim debutirte mit der Margarethe in Gounod's gleichnamiger Oper und leistete in Anbetracht der Schwierigkeit der Partie einerseits, andrerseits als totale Anfängerin in der dramatischen Sphäre recht Anerkennenswerthes.

Frl. Agnes Butschek, welche während ihres einjährigen Engagements an hiesiger Hofbühne etwa drei Mal daselbst gesungen, gab am 11. d. Mts. ein Concert im Saale des Hôtel de Saxe, in welchem sie bewies, daß ihr Abgang von der Hofbühne kein Verlust für dieselbe sei. Hr. Concert-M. Schubert, Hr. Hofschauspieler Dawison, sowie die HH. Kammermusiker Hübler, Medefind, Mehlhose, Schleising, Tietz und Zieck und Hr. Hofopernsänger Scharfe unterstützten das Concert. Louis Schubert.

Berlin.

Bis zu den musikalisch-patriotischen Festfeierlichkeiten (14.—17. März) hatte Berlin in dieser Saison Ebbezeit. Die Fluthzeit begann mit dem 19. März. An diesem Tage konnte das hiesige Concertpublicum zum unwiderruflich letzten Male Sivori bei Kroll und Hrn. Leo Lion in seinem dritten und letzten Abonnementconcert (Arnim's Saal) hören. In demselben kamen unter anderen Sachen Mendelssohn's Dmoll-Trio (Op. 49) und Schumann's Esdur-Quintett, vom Concertgeber und den HH. Rehfeld, Tuczek, Kahle und Espenhahn gespielt, zur Aufführung.

Hr. Professor Th. Kullak hatte als Director der „Neuen Akademie der Tonkunst“ im Arnim'schen Saale eine Prüfungsaufführung veranstaltet. Die vorgeführten Schüler und Schülerinnen im Clavier- und Violinspiel, wie im Gesange und in der Composition zeigten sich als talentvolle, gut geschulte Kunstnovizen. Namentlich berechtigt eine Symphonie von Winterhielm aus Christiania (Schüler Wüerst's) zu den schönsten Hoffnungen. — Am 20. März führte die Singakademie Händel's Oratorium „Israel in Egypten“ auf. In gesanglicher Beziehung überragten die Chorleistungen bei Weitem den Sologesang. — Der 21. März hatte wieder zwei Concerte: Das reichhaltig ausgestattete Concert des Pianisten Hrn. Franz Bendel aus Prag im Saale der Singakademie, und eine „Grande Soirée musicale“ im Saale des Hôtel de Russie, gegeben von den HH. Pianoforte-Virtuosen Hause aus Boston und Hrn. Concertmeister Drechsler aus Dresden. Der Letztere hatte am 18. und 22. März in Sommer's Salon und in der Villa Colonna (Symphonie-Concerte v. C. Liebig) eine Phantasie von Leonhardt und die Elegie v. Ernst gespielt. Herr Bendel gehört zu den bedeutenderen Claviervirtuosen der Jetztzeit. Anschlag und Ton sind besonders rühmenswerth. — Die 4te und letzte Trio-Soirée, unter Mitwirkung des Herrn Kahle, der HH. Engelhardt, Hellmich und Zürn fand am 23. März im Cäciliensaale der Singakademie statt. Es kamen Trios von Fesca (Cmoll Op. 31), Beethoven (Ddur Op. 70 Nr. 1) und F. Engelhardt (Manuscript) für Violine, Viola und Violoncello zur Aufführung. Die Conception des letzteren Werkes ist sehr einfach, aber nicht wirkungslos. — Das letzte Orchesterconcert des Hrn. Musik-Dir. Rob. Radecke, welches am 26. März, dem Todestage Beethovens, im Saale der Singakademie stattfand, hatte alle Räume, selbst den Vorsaal gefüllt. Jedenfalls hatte zu diesem Resultat das nicht zur Ausführung gekommene Clavierspiel von Frau Delphine von Schauroth-Knight, welche das Cmoll Concert Beethovens noch in der Probe gespielt, plötzlich wegen Erkrankung absagen ließ, wesentlich beigetragen. Zu um so größerem Danke ist das Publicum Hrn. Capellmeister Taubert verpflichtet, der noch an dem Aufführungstage ohne Orchesterprobe den Clavierpart übernahm, und in vortrefflichster Weise unter stürmischem Beifall und Hervorruf denselben ausführte. Eine Ouverture zur Oper: „Die Belagerung v. Saragossa“ v. C. Lührß entsprach nur am Anfang und zum Schluß ihrer Devise. Die Themata, meist nur angedeutet, ent-

behren der größeren Durchführung, so daß es den Schein gewinnt, als hätte der sonst begabte Componist manchmal mit der Instrumentirung zu kämpfen gehabt. Die Ouverture wurde nicht ohne Beifall gehört. Die hier fast nie gesungene schwierige Arie der Alceste von Gluck: „Ihr Götter ewiger Nacht" wurde von einer jungen Sängerin Frl. Freytag vorgetragen. Gab dieselbe durch ihren Gesang Anerkennungswerthes, so hat sie bis jetzt noch nicht die Fülle und Kraft in der Stimme, welche sowol in der Höhe als auch in der Tiefe bei dieser Arie nothwendig verlangt wird. Die 9te Symphonie ging, den Solo-Gesang abgerechnet, (von den Damen Freytag und Leo und den HH. Seyffart und Zschiesche) ganz vorzüglich. — Das Concert der Berliner Sängerschaft am 29. März Mittags 12 Uhr im königl. Opernhause, unter der Leitung des Capell-M. Taubert, war im Parquet und den beiden ersten Rängen schwach besucht. Um das Haus zu füllen, reicht allein der wohlthätige Zweck nicht aus. Das Publicum verlangt für 1 resp. 2 Thlr. mehr und Künstlerisches; obgleich die Chor-Gesänge ganz vortrefflich gingen, so hat ein reines Gesangsconcert doch immer nur etwas Einseitiges. Zur Aufführung kamen das „Schwertlied" und „Lützow's wilde Jagd" v. C. M. v. Weber, Reissiger's „Blücher am Rhein" (Herr Opernsänger Fricke sang das Solo), Spontini's „Borussia" (Frl. de Ahna sang das Solo) und „Morgenwanderung" und „Soldatenlied" v. Taubert. Die beiden letzten Lieder, leicht und melodiös gehalten und mit gewinnender Orchesterbegleitung geschrieben, die stellenweise, von der Orchesterclasse ausgeführt, besser sein konnte, mußten da capo gesungen werden. Außerdem sangen Frau Harriers-Wippern (Arie aus Fidelio), Frl. de Ahna (Arie aus „Orpheus" von Gluck), beide das Duett aus Figaro v. Mozart und Hr. Fricke von Mozart die Arie (Dort vergiß leises Flehen) in ausgezeichneter Weise und schönem Vortrage die genannten Piéceu. Das Concert begann pünktlich 12 Uhr und war, zur mustergültigen Empfehlung für ähnliche Aufführungen, gleich nach ¼2 Uhr zu Ende. — An demselben Abend führte der Bachverein unter Hrn. Rust's Leitung mit der Liebig'schen Capelle im Saale der Singakademie Joh. Seb. Bach's „Große Passionsmusik" nach dem Evangelium Johannes auf. Die Soli sangen Frl. Freytag, Frl. Ranitz und die Lehrer HH. Geyer, Krause. Die Aufführung war leider eine verunglückte. Hr. Rust feierte sein erstes Debüt als Orchesterdirigent, und es mißlang. Es entstanden Tonmelangen, die auf ein frommes, andächtiges Gemüth nicht empfindlicher wirken konnten, als es hier zeitweise geschah. — Am 31. März hörten wir in Arnim's Saal den Violinspieler Jaques Rosenthal und im Saale des Englischen Hauses Herrn Rudolph Hasert, der seine diesjährigen Soiréen damit zu Ende geführt hatte. Von Hrn. Rosenthal, der in Beethoven's Streichquintett (C) die erste Geige spielte, hörten wir noch den 1. Satz aus dem Edur Concert Nrn. 1 von Vieuxtemps. Der junge Geiger griff mit maßgebender Angst durchweg unrein, von der verfehlten Auffassung, Kleinheit seines Tones und Unsicherheit in den Einsätzen gar nicht zu reden. Er hätte mit dem öffentlichen Auftreten noch warten sollen. Im Englischen Hause feierte Hr. Hasert durch sein eminentes Clavierspiel die großartigsten Triumphe. Ein überfüllter Saal und noch besetzter Vorsaal war der sicherste Beweis davon, daß Hasert mit seinen Leistungen und seinem Wirken sich einen bedeutenden und gewählten Hörerkreis bei uns verschafft hat. Er spielte von Liszt: Hmoll Sonate und Norma-Phantasie, v. J. S. Bach, Präludium und Königsfuge (Amoll, à 4 voci), von Beethoven: Sonate in E, Op. 109, von Rameau: Celèbre Rigodon (Anthologie classique Nr. 23) und von sich selbst zwei reizende Compositionen: „Idylle" und „Gretchen am Spinnrade" aus Gounod's „Faust". Auf Verlangen trug er zum Schluß noch seine linkhandlichen Variationen vor. Enthusiastischer Beifall und vielfacher Hervorruf erfolgte nach allen Stücken. — Am 1. April führte, wie alljährlich, der Musikdirector Julius Schneider in der Garnisonkirche mit seinem Gesangvereine und der Liebig'schen Capelle Graun's Cantate „der Tod Jesu" auf. Jeder Platz des großen Kirchenraumes war mit stehendem und sitzendem Publicum besetzt. Die Soli wurden ganz vortrefflich von den Damen Schneider, Freytag und den HH. Hacker im Tenor (herz. Dessauer Opernsänger) und F. Siebert (Baß) (Domsänger) ausgeführt. Die Stimme des Hrn. Hacker ist tonausgebend, nur können wir seine tremolirende Art zu singen, nicht billigen. An demselben Nachmittage hörten wir noch einige Leistungen von Schülerinnen des Stern'schen Conservatoriums im kleinen Arnim'schen Saale. Es war dies die vierte Aufführung. Ganz besonders waren es Schülerinnen aus der Classe des Hrn. v. Bülow, die durch technisch fertiges und ausdrucksvoll verständiges Spiel sich auszeichneten. Namentlich trug ein Frl. Bertha Hirschberg das Cmoll-Capriccio Op. 51 von Moscheles in gediegenster Weise vor. Auch Hr. Golde's, Schwantzer's und Kroll's Schüler ließen die zwar noch nicht reifen Früchte einer guten Schule erkennen. — Am Charfreitage führte die Singakademie S. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium St. Matthäi auf.

Th. Rode.

Stettin.

Am 8. März veranstaltete hier der 18jährige Sohn unseres allgemein geschätzten Musikdirectors Gustav Flügel, Hr. Ernst Flügel, ein Concert im Casinosaale, das sich zahlreicher Betheiligung erfreute. Hr. Ernst Flügel war seit April 1862 Zögling des königl. Kirchen-Musikinstituts und seit October v. J. auch Eleve der königl. Akademie der Künste in Berlin, in letzter Zeit genoß er den Unterricht des Hrn. v. Bülow. Zum Vortrage kamen die Amoll-Fuge von Seb. Bach und die Sonate in Dmoll von Beethoven. In beiden Werken gab die Ausführung von dem ernstesten Streben Zeugniß, die Auffassung war würdig, gediegen, die Technik sauber, sich durch eben so große Kraft als Zartheit auszeichnend. Chopin's große Esdur-Polonaise (Op. 22) gab dem jungen Künstler Gelegenheit, den Grad seiner technischen Durchbildung nach dieser Seite hin zu documentiren, sowie die Salonpiècen von Rubinstein und Raff eine der neuesten musikalischen Richtung gezollte Huldigung darboten. Auch er spielte, wie dies mehr und mehr in Gebrauch kommt, Alles auswendig. — Unterstützt wurde das Concert durch die Altistin Frl. Minna Ranitz aus Berlin, welche Arien aus „Titus" und „Montecchi und Capuleti", außerdem Lieder von Mendelssohn und dem Concertgeber vortrug. Die Sängerin besitzt ein großes, seltenes Stimmmaterial, hat aber zunächst noch weitere Studien zu machen.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das zweite Symphonie-Concert des Musik-Dir. Rebling in Magdeburg brachte außer zwei Ouverturen von Bierling und Ehrlich und einem Marsch von dem Letzteren und außer der Adur-Symphonie Beethoven's einzelne Theile des daselbst aus öffentlichen Aufführungen noch ganz unbekannten Wagner'schen „Lohengrin". — Das Eine wie das Andere, vom Concertgeber mit vollster Liebe und Hingabe und tüchtigen Kräften gefördert, fand wie nur zu wünschen Anklang, und ließ den Wunsch laut werden, daß Hr. Rebling fortfahren möge, neben den Schätzen der vergangenen Zeit zugleich das Bessere, was aus der Mitwelt hervorging, dem Publicum zugänglich zu machen.

— Im dritten Concert des Cäcilienvereins in Prag am 19. März kam die dritte Abtheilung des Schumann'schen „Faust" zur erstmaligen Aufführung. Die beiden ersten Abtheilungen des Werkes waren in dem vorausgegangenen Concerte bereits zu Gehör gebracht worden. Drei geistliche Lieder für eine Altstimme, Chor und Orchester von Mendelssohn und die Ddur-Suite von C. Ph. E. Bach bildeten die übrigen Bestandtheile des Concertes.

— Im sechsten Concerte des Conservatoriums in Paris (22. März) kam das Duo-Nocturne aus Berlioz' neuer Oper „Beatrice und Benedict" mit ungeheuerem Erfolg zur Aufführung. Es wurde stürmisch da capo verlangt und gesungen. Madame Viardot-Garcia und Madame Vandenheusel haben aber auch das reizende Nachtstück unübertrefflich schön gesungen. — Dieser Sieg, den Berlioz über das ihm nichts weniger als günstig gesinnte Publicum des Conservatoriums errungen hat, wird voraussichtlich von weiteren günstigen Folgen für den Componisten sein. Die Nachricht, daß Berlioz' „Trojaner" im Théâtre lyrique zur Aufführung kommen, bestätigt sich vollkommen. Die Vorbereitungen zur Inscenesetzung haben bereits begonnen.

Leipziger Fremdenliste.

Im Laufe der letzten Woche besuchten uns: Hr. Dr. Zelenski aus Krakau, der gegenwärtig in Prag musikalischen Studien obliegt, Hr. Heinrich Porges aus Prag, unsern Lesern als Mitarbeiter d. Bl. bekannt, unser Dresdener Correspondent, Herr Mus.-Dir. Louis Schubert, Hr. Cantor Stecher aus Erdmannsdorf bei Schellenberg, Hr. Jean Vogt aus Dresden, Hr. Musik-Dir. Teich aus Meerane, Hr. Director Behr aus Bremen, Frau Auguste Leo aus Berlin, Hr. Dr. Gunz aus Hannover. Hr. Componist Matthison-Hansen aus Kopenhagen, der als Stipendiat der dänischen Regierung mehrere Monate in Leipzig verweilte, dagegen hat uns vor Kurzem verlassen, ebenso Hr. A. von Bertha aus Pesth, bisher Schüler des hiesigen Conservatoriums, der zur Fortsetzung seiner Studien sich nach Berlin zu Hrn. v. Bülow begeben hat. Hr. Mus.-Dir. Weißheimer hat sich nach Osthofen begeben, wo er die nächste Zeit zuzubringen gedenkt.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Rudolf Bibl, Op. 11: 12 Präludien für die Orgel. Wien, Wessely und Büsing. Pr. 20 Ngr.

Rudolf Bibl, Organist an einer der größten Kirchen Wiens, nimmt als gründlich feinsinniger Kenner seines Instrumentes, als geistvoller Improvisator, als Componist für Kammer und Kirche, endlich als eben so durchgebildeter wie fortschrittsmuthiger Musiker eine hervorragende Stellung unter den Jüngeren seines süddeutschen Stammes ein. Leider gibt er in vorliegendem Werke bei weitem sein bis jetzt entschieden Schwächstes. Kurzathmige Themen allgemein verschwommener Farbe; fleißige, aber theils zu ängstliche, theils — namentlich im Hinblicke auf tiefer greifende Harmonik und Contrapunctik — zu leicht geschürzte Arbeit; dürftiger Pedalsatz. Dies die traurigen Grundzüge vorliegenden Werkes. Uebelstände solcher Art sind aber nicht so sehr dem Componisten zuzurechnen. Sie wurzeln vielmehr in der bis auf die neueste Zeit äußerst verkommenen Sachlage des Orgelspiels in Süddeutschland, und speciell in Wien. Der Orgelbau nimmt an dieser Stelle erst seit Jüngstem einen gewissen sehr bedingten Aufschwung. Man kommt nur allmählig und in sehr vereinzelten Ausnahmen zurück von dem Jahrhunderte lang geübten Schlendrian-Cultus eines gebrochenen, kaum mehr denn eine Octave umfassenden Pedals. Man fängt in Wien erst jetzt an, der Orgel eine mehr als zum Orchester- und Gesangslärm nebenhertrabende Stellung zu sichern. Man faßt erst neuestens hie und da die sogenannten klingenden Stimmen oder Register der Orgel als Vermittler eines farbenreicheren, abgestufteren Ton- und Gefühlsausdruckes durch Anwendung verschiedener Mischungsarten. All' Dies zusammengefaßt, darf es nicht befremden, wenn selbst das — vielleicht schon längst druckfertig liegende — Werk eines mitten im vollsten und besten Gegenwartsleben innestehenden Musikers, damals noch widrigen Außenverhältnissen angepaßt, nicht stichhält dem Drange der Zeit, und wenn neben manchem gelungenen Zuge — gar vieles Phrasenhafte, Rosalienartige, lediglich Gemachte mit unterläuft.

Dr. Laurencin.

Theoretische Schriften.

Heinrich Bellermann, Der Contrapunct, oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition. Berlin, Julius Springer. 1862.

Ein Werk, welches, wie das vorliegende, einestheils so bedeutend Anregendes, für das Wissen des Künstlers Nothwendiges und Unentbehrliches, anderntheils so viel Einseitiges bietet, hat nur ein bedingtes Interesse. So wird die zuerst angedeutete Seite dieses Werkes den schon mit der reinen, schulmäßigen Theorie Fertigen anziehen, und für seine künstlerische Fortbildung von mannigfachem Nutzen und Vortheile sein, während die zweite und eigentliche Hauptseite den noch Unfertigen, Belehrung Suchenden unbefriedigt läßt.

Gehen wir auf die hauptsächlichsten Einzelnheiten der Bellermann'schen Schrift über, um daraus das soeben Angedeutete zu bewahrheiten.

In der Vorrede sagt der Verfasser: „Unzweifelhaft ist es die Pflicht eines wahren Künstlers, die Geschichte seiner Kunst zu studiren und ihre Werke, vor allen Dingen die der früheren Zeiten, kennen zu lernen. Denn es ist auch früher Gutes, Vorzügliches geleistet worden, und wir müssen eben die Vorzüge vergangener Zeiten zu erkennen suchen und von ihnen lernen." Dieser Satz enthält viel Wahrheit und klingt auch, an sich betrachtet, ganz schön, aber denselben zum leitenden Princip einer so wichtigen Lehre, wie die des Contrapunctes für den Kunstjünger ist, zu erheben, können wir angesichts unserer heutigen Tonkunst nun und nimmermehr billigen.

Der Verfasser geht weiterhin auf das Historische ein und besonders ist es die „Einleitung" zum ganzen Werke, die diesen Gegenstand behandelt.

Die einzelnen Abschnitte derselben sind: „Musikalischer Ton", „Akustische Verhältnisse", „Intervalle", „Benennung der Töne", „Notation", „Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und der Versetzungszeichen", „Tropen und Neumen", „Ueber die Einrichtung des Schlusses in der Mensuralmusik" und „Ueber die Melodie", sowie die „Gesetze der Fortschreitung". Daß hier der historische Theil der eigentlichen Harmonielehre behandelt ist, versteht sich von selbst, und der Verfasser, als Forscher auf dem Gebiete der alten Musik bekannt, hat diesen Gegenstand hinreichend erschöpfend und mit wissenschaftlicher Klarheit zur Darstellung gebracht, so daß hierdurch dem ernststrebenden Künstler, der aber, wie schon oben gesagt, den vollständigen theoretischen Lehrcursus absolvirt hat, hinreichender Stoff zur Erweiterung seines Wissens geboten wird. Freilich ist das Studium der Tonarten der Griechen und der Theorie der alten Mensuralisten ein ziemlich trockenes, aber Einsicht und einen möglichst klaren Begriff davon sollte Jeder sich zu verschaffen suchen. Hierzu ist Bellermann's „Contrapunct" ganz vorzüglich geeignet.

Gehen wir aber zu Dem über, was das Buch eigentlich sein soll, so können wir uns im Allgemeinen nicht ganz einverstanden damit erklären. Bellermann beabsichtigt, eine Anleitung, eine Unterweisung über die Art und Weise der Stimmführung in der musikalischen Composition zu geben, die also für den Gebrauch des Schülers bestimmt ist. Dieser soll aber durch den Unterricht zunächst eine klare Anschauung unserer heutigen Tonverhältnisse erhalten; es gehören schon viele Voraussetzungen dazu, wenn er seine Arbeiten in der dorischen, phrygischen, lydischen u. s. w. Tonart machen soll. Wenn daher Bellermann mit seinen sämmtlichen Beispielen nur auf die alten Tonarten fußt, so können wir dieser dem alten Fux entlehnten Methode keinen Geschmack abgewinnen und keine Berechtigung zugestehen. Die Hauptaufgabe des Lehrers besteht zunächst und hauptsächlich darin, den Anforderungen der Gegenwart Rechnung zu tragen, dem Schüler den Standpunct der Tonkunst unserer Zeit klar zur Anschauung zu bringen, und ist der Schüler erst in unseren heutigen Tonverhältnissen und Tonverbindungen, die, offen gestanden, bedeutend einfacher und leichter aufzufassen sind, fest und sicher, dann dürfte es vortheilhaft sein, ihm das Verständniß für die Werke der alten Meister durch eine wissenschaftliche Theorie und praktische Analyse zu erleichtern. Wir glauben sogar die praktische Behauptung aufstellen zu können, daß derjenige Kunstjünger, der nach der Fux-Bellermann'schen Methode den Contrapunct studirt, in seinem ganzen Leben weiter Nichts als Kirchenmusik a capella in jonischer, dorischer u. s. w. Tonart componiren wird und — kann.

Die Reihenfolge im Bellermann'schen Cursus ist folgende:

Erster Theil: Einfacher Contrapunct: Zweistimmiger Contrapunct. (Sechs Gattungen.) Dreistimmiger Satz. (Fünf Gattungen.) Composition mit vier Stimmen. (Fünf Gattungen.) Vierstimmiger Choralsatz.

Zweiter Theil: Von der Nachahmung. Trugschluß. Von der Fuge. (Zwei-, drei- und vierstimmig.) Doppelter Contrapunct. (Octav, Decime, Duodecime, Fuge mit drei Themen, Verkehrte Nachahmung.) Canon. Der mehr als vierstimmige Satz. Das Unterlegen der Textesworte. Die moderne Fuge.

Auffallend muß es in dieser Reihenfolge erscheinen, daß die Abhandlung über den Canon so spät und erst nach der Fuge folgt. Hierüber sucht der Verfasser sich in folgenden Worten zu rechtfertigen, indem er sagt: „Fux behandelt in seinem Gradus ad Parnassum den Canon gar nicht, während ihn fast alle neueren Theoretiker als ein nothwendiges Vorbereitungsstudium zur Fuge ansehen. Ich kann mich nicht der neuern Ansicht anschließen, und halte zwar für einen bereits im Contrapuncte und in der Fuge Gewandten seine Uebung für ganz nützlich und bis zu einem gewissen Punct hin auch für nothwendig, keineswegs aber für die Fuge besonders förderlich. Der Canon hat mit der Fuge nur das Eine gemein, daß in ihm die Nachahmung zur Anwendung kommt, aber in einer durchaus andern Weise. Während in der Fuge ein oder mehrere freigewählte Sätze, Themen, bald in dieser, bald in jener Stimme auftreten, und von den anderen Stimmen auf die mannichfaltigste Weise contrapunctisch begleitet werden, so daß durchaus in Nichts die Erfindung des Componisten beschränkt, sondern im Gegentheil erweitert und er nur daran gewöhnt wird, sich einer schönen, natürlichen und der mehrstimmigen Musik durchaus angemessenen Form unterzuordnen — so ist dagegen der Canon die nackte Nachahmung selbst."

Wir gestehen, daß wir mit dieser Anschauung wol in einzelnen Puncten, aber durchaus nicht im Ganzen einverstanden sind. Unstreitig läßt sich der Canon als Vorbereitungsstudium zur Fuge anwenden, wie dies Andrée in seinem „Lehrbuch der Tonsetzkunst" Band 3. und Rich-

ter: „Lehrbuch der Fuge" gethan haben. Sodann läßt sich ebenfalls nicht mit einer solchen Bestimmtheit, wie Bellermann es gethan hat, behaupten, daß die Fuge „die Erfindung des Componisten" erweitere, denn wir haben gerade unter den Fugen-Compositionen sehr viele aufzuweisen, aus denen weiter Nichts als die rein mechanische Verstandesarbeit herauszusehen, also durchaus keine Erweiterung der Erfindung des Componisten wahrzunehmen ist. Ein gut geschriebener Canon kann einen größeren Effect hervorrufen, als eine noch so künstlich angelegte, weitschweifige, trockne Fuge, und dann ist der Canon doch gewiß immer noch etwas Anderes, als eine — nackte Nachahmung. Diese schreiben zu lernen, dürfte dem Schüler nicht besonders schwer fallen, aber um einen guten, mehrstimmigen Canon verfassen zu können, dazu gehört doch wol mehr als die reine Kenntniß der nackten Imitation.

Auch über das consonante oder dissonante Verhältniß der Quarte sind wir mit dem Verfasser nicht Einer Ansicht. Derselbe rechnet die Quarte weder unter die Consonanzen, noch unter die Dissonanzen, sondern hält sie für ein Mittelding, das bald con-, bald dissonirt. Wir haben diesen Gegenstand schon früher ein Mal annäherungsweise in d. Bl. 56. Band, S. 210 zur Sprache gebracht, und fügen diesmal nur noch hinzu, daß es ein Unterschied ist, ob man von der Quarte der Tonart oder der eines Accordes redet. Die Quarte der Tonart ist Unterdominante der Tonika, und als solche in unserem Harmoniesystem von großer, wesentlicher Bedeutung; sie gehört nach Hauptmann's „Natur der Harmonik und Metrik" zu den drei Grundpfeilern (Tonika, Ober- und Unterdominante) unseres ganzen Systems, und wird als solche nie eine dissonante Bedeutung annehmen, sondern stets reine Consonanz bleiben. Etwas Anderes aber ist es, sobald dieselbe in einem accordlichen Verhältniß auf doppelter Basis (verminderte Dreiklänge) beruhend, vorkommt, wie dies auch Hauptmann S. 42 seines Werkes genügend dargethan hat. β—.

Concertmusik.

Für großes Orchester.

Woldemar Bargiel, Op. 22. Ouverture zu „Medea" für großes Orchester. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. Partitur 1 Thlr. 20 Ngr.

Wenn der Verfasser der „Schumanniana" in Nr. 3 S. 19 des 56. Bandes dieser Zeitschrift äußert: „Bargiel's zweites Orchesterwerk sei, wie er vernommen, ebenfalls ein Werk von hoher Bedeutung" und Richard Pohl in einer Kritik der diesjährigen Euterpe-Concerte in Leipzig (Nr. 20 S. 178 d. vor. Bandes) ein allgemeineres Urtheil über diese Ouverture fällt, so können wir Beiden nur vollkommen beistimmen. Wenn, wie schon bei Pohl erwähnt, immer noch die Schumann'schen Einflüsse sich geltend machen, so tritt doch Bargiel's Individualität hier entschieden bestimmter und selbständiger heraus, als in seinen vorangehenden Werken dies der Fall ist. Die besonders schöne thematische Arbeit hat Bargiel in diesem Werke meisterhaft durchgeführt. Mögen die Concertdirectionen dem Werke die verdiente Beachtung schenken.

Für Pianoforte.

Ant. Ree, *Cadences pour le Concert de Piano en re mineur de W. A. Mozart.* Copenhague, Hornemann und Erslew. Pr. 60 Ss.

——— Op. 13. *Cadence pour le Concert de Piano en ut mineur de Louis van Beethoven.* Copenhague, chez C. Pleuge. Pr. 48 Ss.

An vorzüglichen Cadenzen sowol zum Mozart'schen Dmoll- als auch zum Beethoven'schen Cmoll-Concerte fehlt es unserer Clavierliteratur nicht. Der Componist vorliegender Cadenzen begegnet uns hier zum ersten Male, und hat auf uns einen wohlbefriedigenden Eindruck gemacht. Er scheint ein tüchtiger Pianist zu sein, der nicht ohne Talent für Composition ist. Für das Mozart'sche Concert liefert er uns zwei Cadenzen, von denen die erste wol die bedeutendste sein dürfte, während er zum Beethoven'schen Werke nur eine — aber eine gute und brauchbare uns bietet. β—.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Fr. Kücken, Op. 70. Am Chiemsee. Drei Tonbilder für Violoncell, Violine oder Clarinette und Pianoforte. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Die drei Tonbilder Kücken's sollen vorstellen: „Sommerabend", „Auf dem Wasser", „Kirmes". Dieselben liegen uns in der Violoncellbegleitung vor. Erscheinen die drei Nummern dieses Op. 70 auch nicht gerade als besondere, bedeutenderes Interesse für sich beanspruchende Originalitäten, so sind dieselben doch immerhin den besseren gleichartigen Werke zuzuzählen, und verdienen deshalb schon bei sich darbietenden geeigneten Gelegenheiten zu Gehör gebracht zu werden. Besonders hervorzuheben ist, daß beide Instrumente rein selbständig behandelt sind, und daher nicht, wie bei vielen anderen Werken der Fall ist, jene allzuhäufige, langweilige Monotonie fühlbar machen. Effectvoll sind die drei Pièces bearbeitet, und werden daher auch unter dem Publicum gewiß ihre Freunde finden, obgleich für den nach tieferem Gehalt forschenden Künstler weniger Anziehendes sich darbietet.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Robert Schumann, Drei Gesänge für eine Singstimme. Arrangement und Clavierbegleitung von Alexis Holländer. Leipzig, Gustav Heinze. Pr. 15 Ngr.

Vorliegende Gesänge — „Am Bodensee", „Das Hochlandmädchen", „Mich zieht es nach dem Dörfchen hin" — sind von Alexis Holländer mit großem Geschick für eine Singstimme übertragen worden. Holländer hat es verstanden, in den Schumann'schen Geist einzudringen, denn sein Arrangement ist so selbständig behandelt, daß man leicht glauben könnte, Schumann selbst habe diese Uebertragungen besorgt. Vorzüglich gelungen ist Nr. 1: „Am Bodensee". Dabei ist die äußere Ausstattung, Stich und Druck höchst sauber ausgeführt. Somit sei das Arrangement bestens empfohlen.

Carl Witting, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Dresden, A. Brauer. Pr. 10 Ngr.

Eduard Mertke, Op. 2. Vier Lieder für eine Singstimme. Luzern, Jos. v. Hospital. Pr. 20 Ngr.

Die drei Lieder von Witting sind: „Ruhethal" von Ludw. Uhland, eine gut empfundene, durchdachte Composition; „In der Ferne" (Jetzt wird sie wohl im Garten gehen ꝛc.) von Kletke, ein Lied von geringerer Bedeutung, das aber, mit Leichtigkeit vorgetragen, immerhin noch von Wirkung ist. Auch erscheint uns hier die Begleitung etwas zu matt. „Wenn mir dein liebes Auge lacht" ꝛc. von Dreves, die letzte Nummer des Heftes und wieder in langsamem Tempo gehalten, zeichnet sich namentlich durch sinnige Auffassung des Textes aus. Wir wünschten von dieser Hand bald mehr zu erhalten, um den Componisten, der ein tüchtiger Musiker zu sein scheint, genauer kennen zu lernen. Ed. Mertke liefert uns in seinem Op. 2 vier Lieder, die Talent vermuthen lassen. Der Componist läßt uns nur noch nicht recht klar werden, welchen Vorbildern — natürlich unsere bedeutendsten Meister — er die meisten charakteristischen Schönheiten entlockt hat; was seine harmonische Arbeit betrifft, so ist hierüber nur das günstigste Urtheil zu fällen. Wenn der Componist mehr und mehr an Selbständigkeit gewonnen hat, wird er gewiß noch recht Gediegenes zu leisten im Stande sein. β—.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

J. Keßler, Wanderers Nachtlied. Partitur und Stimmen. Wien, bei Glöggl. Pr. 1 Thlr. 4 Ngr.

Der Stimmungston des allbekannten Goethe'schen Gedichtes ist hier scharf getroffen, warm nachgefühlt und in eine musikalisch wirkungsvolle Form gegossen. Namentlich findet man in dieser neuesten Bearbeitung des schon mehrfach durch Töne illustrirten Stoffes die beiden hart aneinander tretenden, ja beinahe ineinander verschwimmenden Gegensätze der Dichtung: das beschauliche und das reinem Menschendrange der Skepsis überlieferte Wesen, ebenso lichtvoll gezeichnet, als

— gegen den Schluß — wolthuend versöhnt. Soweit die psychologische Zeichnung. Das reinmusikalische Colorit zeigt den vielerfahrenen, stimm- und satzkundigen, zugleich aber auch den kernigen, feinfühligen, kurz gründlich deutschen Mann und Meister, der immer frisch und urwüchsig, ja selbst im Sentimentalen stets aus dem Vollen herauszuschaffen und zu gestalten, immer edel und mannhaft zu betonen versteht, immer das große Ganze der Aufgabe festzuhalten weiß, und der sogenannten pikanten Harmonik und Rhythmik niemals die Würde des Gedankens opfert. Sei denn das Werk allen deutschen Männergesangsvereinen — es ist dem wiener gewidmet — warm empfohlen!

Dr. Laurencin.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

G. Meyerbeer, Krönungs-Marsch, für zwei Pianoforte arrangirt von Brißler. Berlin, Schlesinger. Pr. 1¼ Thlr.

Dieser Marsch, für zwei große Orchester angelegt und sowol durch einen glänzenden Styl, als auch durch effectvolle Harmonisirung sich auszeichnend, ist in dem vorliegenden Arrangement von sehr bedeutender Wirkung, die besonders durch die auftretenden Steigerungen und Massenzusammensetzungen hervorgebracht und gehoben wird. Den Freunden des Componisten wird daher dieser Marsch um so mehr zu empfehlen sein, als in diesem Arrangement die besonderen Eigenthümlichkeiten weit mehr hervortreten, als im einfachen Clavierauszuge.

Herman Krigar, Op. 18. Marsch, Serenade und Scherzo. Clavierstücke zu vier Händen. Leipzig, bei Gustav Heinze. Pr. 25 Ngr.

Die drei Clavierstücke von Hermann Krigar gehören der besseren Unterhaltungsmusik an. Frisch und lebendig empfunden, dabei formell gut durchgeführt und harmonisch entsprechend verarbeitet sind die Themata sämmtlicher Nummern, von denen uns die Serenade und das Scherzo besonders wohl gefielen, obgleich der Marsch seines ächt kriegerischen Charakters wegen uns ebenfalls Interesse abgewonnen hat. Den Freunden des vierhändigen Spieles sei daher Krigar's Opus — auf dessen deutlichen und gut lesbaren Stich und Druck von der Verlagshandlung besondere Sorgfalt verwendet worden ist — hiermit empfohlen.

Ernst Pauer, *„Euryanthe", Choeur des Chasseurs transcrit.* Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 25 Ngr.

Ernst Pauer's Transscription des bekannten Chores ist eine in jeder Beziehung tüchtige und ausgezeichnete Arbeit. Man merkt es derselben auf den ersten Anblick sogleich an, daß der Autor ein das Pianoforte nach allen Dimensionen hin beherrschender Künstler, fertiger Clavierspieler ist. Die Art und Weise der Liszt'schen Uebertragungen hat Pauer sich anzueignen gestrebt, und somit der Oeffentlichkeit ein Werk übergeben, das bald in die Programme der concertirenden Pianisten aufgenommen zu werden wol verdient. Der schöne, das ganze Opus auszeichnende Notenstich und Druck wird ein Einstudiren desselben sehr erleichtern. Pauer scheint im Allgemeinen Talent für derartige Transscriptionen zu besitzen; möge er auch für die Zukunft dasselbe zu benutzen und zu verwerthen suchen. β—.

Musik für Schule und Haus.

C. Kuntze, Erstes Uebungsbuch beim Gesangsunterrichte. Leipzig und Zwickau, C. F. F. Kahnt. Pr. 3 Ngr.

Bernh. Brähmig, Kleine praktische Gesangsschule. Leipzig, C. Merseburger. Pr. 3 Ngr.

——— Liederstrauß. Auswahl heiterer und ernsterer Gesänge für Töchterschulen. Erstes und zweites Heft. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 1. Heft 1½ Ngr., 2. Heft 4½ Ngr.

Benedict Widmann, Kleine Gesangslehre. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 4 Ngr.

F. A. L. Jacob, Deutscher Liederhorn. Mehrstimmige Lieder für die Oberclassen der Volks- und Bürgerschulen. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 5 Ngr.

F. Ph. Ebner, Taschen-Liederbuch für Deutschlands Sänger. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 5 Ngr.

C. Kuntze's „Uebungsbuch" ist von allen obenangeführten Büchern das praktischste und daher das besonders empfehlenswerthe. Ein Buch für den Elementar-Unterricht wird überall am zweckdienlichsten angewendet werden, sobald es den Lernenden auf geradem, praktischem Wege zum Ziele führt und ihm nicht mit theoretischen Begründungen und Auseinandersetzungen den Kopf warm macht. Dazu ist es Zeit, wenn erst das Nothwendigste fest und sicher sitzt. Möge daher Kuntze's Arbeit baldigst Aufnahme in den Schulen finden. —

Brähmig's „Gesangslehre" ist dem Kuntze'schen „Uebungsbuche" am Zunächststehendsten, obgleich es dessen Mannichfaltigkeit in der Benutzung des Stoffes nicht in sich trägt.

Widmann's „Gesanglehre" konnte uns wegen ihrer zu vielen Wortmacherei nach der angedeuteten Seite hin nicht befriedigen, wenn wir auch darin einen tüchtig gebildeten theoretischen Musiker erkennen. Für Vorgeschrittenere hat das Werk schon mehr Werth.

Was die Liedersammlungen von Brähmig und Jacob betrifft, so sind dieselben den bereits vorhandenen ähnlichen Büchern gleich. Altes und Neues wird in Beiden geboten.

Ebner's „Taschen-Liederbuch" liefert nur die Texte der jetzt gebräuchlichsten Volkslieder mit Angabe der Tonarten derselben. Den Sängern können wir dasselbe zum Bei-sich-tragen empfehlen, wünschen aber, daß die Sammlung bei einer etwaigen weiteren Auflage bedeutend vermehrt werde. β—.

Bücher, Zeitschriften.

E. Wiseneder, Musikalische Elementarlehre für Schule und Haus. Mit einem Vorwort von Louis Köhler. Braunschweig, Friedrich Wagner. 1862.

Die Durchsicht des obigen Werkes hat uns in mehrfacher Beziehung Freude gemacht, denn zunächst vermissen wir in demselben die sonst gewöhnlich gewordene Trockenheit in der Behandlungsweise des Stoffes, und sodann die daraus hervorgehende Langweiligkeit während des Sichtens. Wiseneders Werkchen ist in die Form einer Erzählung eingekleidet, und zerfällt in 3 Abtheilungen: „Die Familie Klarmann und ihre Lieblinge", „Röschen und Friedrich Feldner, die Zöglinge der Familie Klarmann" und „Das Band der Musik". Von großer Wichtigkeit sind neben der klaren Auffassung des zu behandelnden Gegenstandes und der consequenten Durchführung desselben, die eingeflochtenen Andeutungen und wohlgemeinten Rathschläge, sowohl für Lehrer als auch für Schüler beachtenswerth, die mit gesperrter Schrift gedruckt, leicht erkennbar sind. Auch dadurch hat uns das Werkchen gefallen, daß für das leichtere Begreifen und Erfassen des Elementaren kleine Verschen beigefügt sind, die den Schülern willkommen sein werden. Ganz vorzüglich dürfte daher Wiseneder's Buch geeignet sein, in Erziehungsanstalten — namentlich für weibliche — als Lehr- und Lesebuch eingeführt zu werden, aber auch im Hause als Lectüre für die wißbegierige Jugend eine gute Stätte finden. Was Louis Köhler in seinem Vorworte über das Werkchen sagt: „Gründlichkeit paart sich mit leichter Faßlichkeit, Solidität der Lehre mit Annehmlichkeit des Vortrags. Der grundgemüthliche Hauch, der sich durch das Ganze zieht, muß das Buch Eltern und Kindern lieb machen", dürfte als bestes Empfehlungsschreiben für Wiseneder's Arbeit gelten.

August Wilhelm Müller, Aus des Lieder-Componisten Andreas Zöllner Leben und Streben. Magdeburg, Heinrichshofen. 1862.

Der Verfasser nennt auf dem Titelblatte sein vorliegendes Werkchen eine „Skizze". Bescheiden, wie das Leben Andreas Zöllner's selbst war, will auch das ihm durch seinen langjährigen Freund Müller gesetzte Denkmal sein. Reich an großen Ereignissen aus des Dahingegangenen Leben ist vorliegende Schrift daher nicht, die man aber dessen ungeachtet immer mit Interesse lesen wird, da der Verfasser durch seine klare Veranschaulichung des Zöllner'schen Wirkens demselben einen höheren Reiz verleiht. Das Verzeichniß der erschienenen Compositionen Zöllner's und der ihm gespendeten Ehrendiplome bildet eine gute Beigabe. Somit empfehlen wir die Müller'sche Arbeit namentlich den Gesangvereinen als eine interessante und unterhaltende Lectüre. β—.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

Ascher, J. J., Lazzaroni. Esquisse napolitaine. Op. 112. 1 fl. 21 kr.
——— La Perle de Pologne. Caprice-Mazurka. Op. 113. 1 fl.
Breda, Comte de, Adelhaide-Marie. Polka-Mazurka. 27 kr.
Burgmüller, Fréd., La Chatte merveilleuse. Fantaisie brill. Op. 111. 1 fl.
Cramer, H., Potpourris. No. 144. Lalla Roukh, de F. David. 54 kr.
Croisez, A., Souvenirs de l'Opéra Lalla Roukh. 54 kr.
Jeschko, Ludw., Eisenbahn-Galopp. 27 kr.
Ketterer, E., Zemire et Azor. Opéra de Grétry. Fantaisie. Op. 112. 1 fl.
Krüger, W., Fantaisie brillante sur Lalla Roukh. Op. 116. 1 fl.
Kühne, A., La petite Flatteuse. Valse. 27 kr.
Napoléon, A., Grand Galop de concert. Op. 12. 1 fl.
Sacré, L., Les Chasseurs de loup. Polka militaire. 27 kr.
Voss, Ch., Les Harmonies du coeur. Poésie fant. Op. 277. 1 fl.
Servais, F., Souvenir de Bade. Grande Fantaisie pour Violoncelle av. Orchestre. Op. 20. 5 fl. 24.
Bordèse, L., Répertoire des petites Chapelles, Pensionnats etc. No. 24—32, à 12— 36 kr.
——— O salutaris, à 1 voix avec Violon ou Basse et Orgue. 36 kr.
——— Tantum ergo, à 1 voix avec Violon ou Basse et Orgue. 36 kr.
——— Credo en fa à 2 voix avec Orgue. 1 fl.
Ellerton, L., Messe à 2 voix avec Orgue. Op. 129. 3 fl.
——— Amavit eum dominus, à 4 voix avec Orgue. 36 kr.
——— Ave Maria. Hymne à 3 voix avec Orgue. 27 kr.
Eykens, J., La Fête patronale. Cantate à 3 voix avec Piano. 1 fl. 12 kr.
Janssen, N., Salut pour le temps pascal à 2 ou 3 voix avec Orgue. 1 fl. 48 kr.
Marpurg, F., Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Pfte. Op. 5. 1 fl.
Rheinberger, J., Sieben Lieder für 1 Singstimme mit Pfte. Op. 8. 1 fl. 30 kr.
Wagner, R., Fünf Gedichte für eine Frauenstimme mit Pfte. Einzeln. No. 1—5, à 18 u. 27 kr.

Wagner, R., Die Meistersinger von Nürnberg. Oper in 3 Acten. (Textbuch.) n. 54 kr.

Neue Musikalien

im Verlage von

Johann André in Offenbach.

Abt, F., Op. 205. Vier Gesänge f. 4 Männerstimmen. Partitur u. Stimmen 1 fl. 48 kr.
——— Op. 218. Drei Gesänge f. 4 Männerstimmen. Partitur u. Stimmen 1 fl. 48 kr.
André, J., Fünfzig Choräle der evangelischen Kirche f. Orgel od. Pfte. od auch f. 4 Stimmen bearb. 45 kr.
Burgmüller, Franç., Theater-Bibliothek. Leichte Potpourris f. Pfte. No. 22. Meyerbeer, Étoile du Nord. No. 23. Auber, La Part du Diable. à 54 kr.
Busch, J. G., Beliebte Stücke u. Potpourris aus bekannten Opern f. 2 Clarinetten. No. 7. Rossini, Barbier v. Sevilla. No. 8. Gazza ladra, Tancredi et Elisabeth. à 1 fl. 12 kr.
Clark, F., S., La Reconnaissance. Nocturne p. Pfte. 36 kr.
Cramer, H., Op. 155. Nouveautés p. Pfte. No. 3. Chanson allemande: O bitt' euch liebe Vögelein, von Gumbert, var. en Fantaisie. 36 kr.
——— Schweizer Vaterlandslieder, arr. f. Pfte. No. 24. 18 kr.
——— Potpourris élégants sur des thèmes d'Opéra favoris p. Pfte. à 4 mains. No. 11. Flotow, Martha. 1 fl. 48 kr.
Egghard, J., Op. 119. Cousin et Cousine. Schottisch élégante p. Pfte. 54 kr.
——— Op. 120. La petite Causeuse. Morceau gracieux p. Pfte. 45 kr.
——— Op. 121. Un doux Regard. Morceau mélodieux p. Pfte. 54 kr.
Haydn, J., Sonaten f. Pfte. u. Violine. No. 1, 2, à 1 fl. 12 kr.
Jungmann, A., Op. 172. Gesang der Elfen. Tonstück f. Pfte. 54 kr.
——— Op. 173. La Clochette du Village. Idylle p. Pfte. 54 kr.
Kafka, J., Op. 87. La Rose d'Espagne. Boléro p. Pfte. 54 kr.
Kreutzer, R., Op. 15. Trois Trios brillants p. deux Violons et Vcelle. 3 fl.
Kummer, G., Op. 80. Quatuor facile p. Flûte, Violon, Alto et Vcelle. 1 fl. 30 kr.
Lafont, F., et H. Herz, Op. 24. Introduction et Variations concertantes sur la chansonnette: l'Enfant du régiment, p. Pfte. et Violon. 1 fl. 12 kr.
Mozart, W. A., Op. 98. Concerto p. Violon av. Orchestre ou Pfte., arr. par. J. B. André, av. Orchestre 2 fl. 24 kr., av. Pfte. 1 fl. 30.
——— Sonaten u. verschiedene Werke f. Pfte. u. Violine. No. 19, 20, à 1 fl. 12 kr. No. 21, 22, à 54 kr.
Ronconi, F. D. F., Op. 6. Die Wehklage, f. Bass m. Pfte. 2. Aufl. 36 kr.
Schmitt, A., Op. 133. Impromptu f. Pfte. 54 kr.
Smith, S., Op. 11. La Harpe éolienne. Morceau de Salon p. Pfte. 54 kr.
Speier, W., Op. 4. Drei Duette f. 2 Violinen. 2. Ausg. 3 fl.
——— Op. 15. Zwei Duette f. 2 Violinen. 3. Ausg. 3 fl.
Volkslieder, ausgewählte, f. 1 St. m. Pfte. od. Guitarre. Neue Bearbeitung in mittlerer Stimmlage. No. 1—18. à 18 kr.
Voss, C., Op. 276. Oeuvres de R. Wagner, transcrits p. Pfte. No. 1. Marche de l'Opéra: Tannhäuser. No. 2. Chanson des fileuses de l'Opéra: Der fliegende Holländer. à 54 kr.
Wachtmann, C., Op. 30. L'absence. Réverie-Mélodie p. Pfte. 36 kr.
——— Op. 31. La Gracieuse. Morceau de Salon p. Pfte. 36 kr.
——— Op. 32. Au revoir. Nocturne p. Pfte. 36 kr.
——— Op. 33. Rêve d'amour. Morceau de Salon p. Pfte. 36 kr.
——— Erste Liebe. Walzer von Farmer, f. Pfte. 36 kr.
Wiss, H. B., Op. 99. Des jungen Polen Klage, von Aulenbach, f. Mezzo-Sopran, Alt od. Bariton m. Pfte. 27 kr.
Zabaldin, M. E., Sons du Coeur. Mélodie p. Pfte. 27 kr.

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* erschien soeben und kann durch jede Musikalienhandlung bezogen werden:

Premier

Grand Quatuor (Amoll)

pour

deux Violons, Alto et Violoncelle

composé et dédié,

à M. M.

Otton, Charles et Louis Lüstner

par

A. D'ADELBURG.

Op. 16. Pr. 2 Thlr. 5 Ngr.

Gesang-Vereinen

empfiehlt sich zur Anfertigung von Fahnen auf Seidenstoffen ohne Naht die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in *Leipzig*.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 17. April 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 16.
Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
F. Schreinbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Abenteuer der „Serva padrona". Von E. Schelle. (Schluß.) — Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden. Von Heinrich Marschner. (Fortsetzung.) — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Weimar, Meerane). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Die Abenteuer der „Serva padrona".

Von

E. Schelle.

II.

(Schluß.)

Glücklicher Weise stand es bei Weitem nicht so schlecht mit der französischen Oper, am allerwenigsten zur Zeit Rameau's, dessen Arienformen, namentlich in seinen späteren Opern, wie u. A. die Arien „C'est trop soupirer", „Je vole Amour, où tu m'appelles" aus den Paladins, oder „Amour est le dieu de la paix" aus den Surprises de l'Amour, ferner „Aux langueurs d'Apollon Daphne se refusa" aus Platée, entschieden ein weit moderneres Gepräge darlegen, als die ähnlichen Gebilde von Vinci, Hasse, Caldara, ja selbst Jomelli u. A.; von dessen Chorsätzen viele sogar noch jetzt als selbständige Musikstücke sehr effectvoll wirken, wie wir das selbst hier in den Concerten des Conservatoriums häufig wahrnehmen konnten. Aber auch die besseren Werke aus der Periode vor Rameau weisen keineswegs in ihren Formen einen so unorganischen Charakter auf, wie Hr. Jahn behauptet. So wenig in Abrede gestellt sein soll, daß namentlich in den dialogischen Gebilden des Duetts die französische Schule gegen die Italiener an Reichthum des musikalischen Inhalts und an Gewandtheit in der Gestaltung zurücksteht, so scheint es doch etwas voreilig, Sätze, wie z. B. „Esprit de haine et de rage" aus der Armide von Lully, „La gloire est le devoir" aus Medus von Bouvard, „Ne songeons plus" aus der Manto von Battistin-Stuck, anderer Beispiele nicht zu gedenken, nach Seiten formeller Zweckmäßigkeit gegen die kleinen Sätzchen dieser Art von Cavalli, Legrenzi, Cesti und anderer Zeitgenossen zurückzustellen. Hier wie dort tritt im Allgemeinen der imitative Charakter als leitendes Princip für die Anlage solcher Satzformen auf, und wenn den Italienern allerdings der Vorzug musikalischer Selbständigkeit bis zum Concertmäßigen zuerkannt werden muß, so sollte doch bedacht werden, daß der Mangel solcher Eigenschaft die künstlerische Berechtigung der Werke aus dieser Bildungsepoche ebensowenig herabsetzen darf, als bekanntlich ebenderselbe Vorwurf viele Jahre später an dem Werthe der Gluck'schen Dichtungen abglitt. Noch günstiger verhält es sich mit dem Trio und dem Ensemblesatze, wenn von dem letzteren überhaupt nach modernen Begriffen die Rede sein kann, denn in dieser Beziehung dürften die großartige Conception aus dem Persée von Lully: „Croyez moi, cessez de craindre" und namentlich die große Scene „Dieu du Cocyte et des Royaumes sombres" aus der Médée von Charpentier wol eine höhere Beachtung verdienen. War nun auch der allgemeine Charakter des musikalischen Ausdruckes das Recitativ und mußte es in Folge des zu Grunde liegenden Idioms der Sprache und des der französischen Poesie eigenthümlichen Ausdrucksvermögens sein, so hinderte dieser Umstand doch nicht, daß die Form der Arie in festen und sicheren Contouren hervortrat, und zwar theils durch die Verwendung des Anfangs als Schluß, theils durch die dreimalige Wiederholung des Hauptgedankens in der Weise des Rondos, — welcher Form beiläufig Hr. Jahn eine ganz eigenthümliche Geschichte zudictirt, — theils aber, namentlich zur Zeit Rameau's, durch die Hinzufügung eines zweiten Hauptsatzes, welcher die Reprise nöthig macht, d. h. nach Art der Italiener. Allerdings wurden die Worte genau nach dem declamatorischen Sprachaccente wiedergegeben wie im Recitativ, dessen Vortrag sich nur durch eine freiere Recitation unterschied, — denn der häufige Wechsel der Tactarten spielt in formeller Beziehung nicht ein, weil er, wie Hr. Jahn aus manchen theoretischen Handbüchern jener Zeit ersehen konnte, nur zur Nuancirung des Vortrages in Bezug auf das Tempo diente, — allein wenn es heißt, die Worte seien harmonisch in der Art behandelt worden, daß zu jeder Note des Gesanges zugleich vom Orchester ein vollkommener Accord angegeben wird, so ist dies, mit Ausnahme verhältnißmäßig weniger Fälle, wo es der vom Geschmacke der Zeit bestimmte dramatische Effect gebot, eine reine Hypothese, zu welcher den Verfasser vielleicht die elenden reducirten Ausgaben von Ballard veranlassen mochten, da gerade eine selbständige, die Recitation der Stimme paraphrasirende Orchesterbegleitung von jeher eine charakteristische Eigenthümlichkeit des alt-französischen Opernstyles ausmachte. So beschränkt nun auch auf Grund des herrschenden

Princips die Bildung der Melodie sein mochte, denn für das Talent und die Geschicklichkeit der französischen Künstler selbst zeugen die Ariencompositionen mit italienischen und häufig auch spanischen Textunterlagen, welche gegen den Schluß des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Operneinlagen sehr in der Mode waren und nicht selten mit den besten italienischen Vorbildern wetteifern konnten, — so hätte wenigstens schon die Arie des Charon „Il faut passer tôt ou tard" in der Alceste von Lully Hrn. Jahn darauf aufmerksam machen sollen, daß die Baßstimme in den Solopartien zwar sehr oft, vielleicht sogar meistens, aber keineswegs immer mit dem Fundamentalbasse geführt wird. Die weiteren Vorwürfe, wie der des Mangels an selbständigen Musikstücken, ferner daß die Chöre nichts als eine in der einfachsten Weise mehrstimmig ausgesetzte Harmonie eines Generalbasses seien, das Orchester einer selbständigen Bedeutung entbehre: stützen sich auf eine zu ungenügende Art von Belegen, als daß es der Widerlegung bedürfte, welche überdies nur in Vorführung von Beispielen geführt werden könnte, wozu hier weder der Ort noch der Raum sein kann. Oder soll ich vielleicht in Betreff „des Mangels an selbständigen Musikstücken" die Arien Lully's anzählen, mit deren Vorträgen, wie noch vor Kurzem, Madame Viardot so glänzende Triumphe davon trug? Aehnlich verhält es sich mit den „Ansätzen zur Coloratur" bei Rameau, über welche Hr. Jahn sich vielleicht entsetzen würde, wenn er sie als meist 6 bis 8 tactige selbständige Phrasen in Sechzehntelfiguren auf dem Papiere vor sich sehen sollte.

Mit einem Worte, diese absprechende Schilderung findet so wenige Beispiele zu ihrer näheren Begründung, daß sie von Uebereilung nicht frei gesprochen werden kann. Und wenngleich dem anerkannten Rufe des Verfassers die Unzulänglichkeit des blosgelegten Materials zur Entschuldigung dienen darf, so ist doch nichtsdestoweniger auf das Rücksichtslose eines solchen Verfahrens aufmerksam zu machen, um so mehr, als dadurch dem gegenwärtig sich so sehr geltend machenden Hange zu dilettantischem Aburtheilen ein großer Vorschub geleistet wird, wie denn in der That ein vor Kurzem erschienenes Werk, welches ebenfalls diesen Gegenstand theilweise zur Sprache bringt, „Gluck und die Oper" von B. Marx, in dieser Beziehung ein wahrhaftes Musterbild geschaffen und ganz ungenirt das Spiel der Rhetorik an die Stelle gründlicher Detailforschung gesetzt hat. Für die Würdigung der französischen Oper aber hat die äußere Vergleichung zweier so extrem auseinander laufender Richtungen stets ihr Mißliches, da das vermittelnde Element nur in der dürftigsten Form vorhanden ist und eine jede vornehmlich nach ihren nationalen und culturgeschichtlichen Bedingungen geschätzt und beurtheilt werden muß. Wenn die italienische Kunst das musikalische Element einseitig und selbst auf Kosten der höheren Dramatik hervortrieb, so folgte sie berechtigter Weise dem Zuge ihrer Bestimmung, den musikalischen Stoff als solchen in seinem ganzen Umfange durchzubilden. Nicht minder berechtigt jedoch war die französische Schule, den nächsten Weg zu ihrem Ziele einzuschlagen, welches das Musikdrama im engeren Sinne zu seinem Gegenstande hatte. Hier mußte das Wort in den Vordergrund treten, dem die Musik zur Folie diente und deshalb an enge Schranken gebunden war. Daraus ergab sich die Form des Recitativs als der allgemeine Typus musikalischer Diction und wiederum bedingte diese der Alltagswelt entrückte Sprache als weitere Consequenz das Mythologische für den naturgemäßen Grund der Handlung, das Wunderbare und den Tanz als ebenso natürliche Staffage desselben. Was das Recitativ an Feinheit, die Arie an musikalisch entwickelter Form und festem Gepräge einbüßten, gewannen sie, das erste an declamatorischer Wahrheit und an Mannigfaltigkeit der Ausdrucksweise, — wie denn Lully schon vor Scarlatti das begleitete Recitativ in größerer Ausdehnung verwandte, — die andere an eigenthümlichem Charakter. Für die Diction im Allgemeinen aber ergab sich als Princip, den Wohllaut der Zeichnung unterzuordnen, die instrumentalen Effecte zum Ausmalen bestimmter Situationen auszubeuten, die orchestrale Begleitung des Einzelgesanges endlich als dessen Illustration so selbständig wie möglich zu halten, in welchem letzteren Puncte man so weit ging, daß Rousseau in seinem bekannten Briefe über die französische Musik ausrief: „aber auf der einen Seite die Violinen besonders singen zu lassen, auf der anderen die Flöten, auf der dritten die Fagotte, dazu jedes Instrument in einer eigenthümlichen Führung und fast ohne Rücksicht auf die übrigen, und dieses Chaos Musik nennen, das ist eine Insulte für das Ohr und das Urtheil der Zuhörer."

Das war der Zustand der französischen Oper zur Zeit der Buffonen, wiewol Rameau den Styl bereits, und zwar nicht selten auf Kosten des Wortes, musikalisch erweitert hatte Waren die Nationalen nicht in ihrem vollen Rechte, wenn sie sich für die Beihülfe der italienischen Oper beharrlich bedankten?

Der Sturm der Revolution hatte mit manchen zarten Blüthen jener Zeit auch die „Servante" von der Bühne gewebt. Lange im Dunkel des Archivs vergraben, mußte sie bei ihrem Auferstehen im verflossenen Jahre die Erfahrung machen, daß die Costume der Moden veränderlich sind, wie die Zeiten selbst. Das Jahr 1862 forderte eine neue Toilette. Hr. Gevaert, dem die Retouchirung der Partitur aufgetragen war, erledigte sich dieser kitzlichen Aufgabe mit großem Geschick und anerkennenswerther Einsicht. Die instrumentalen Zugaben beschränkten sich auf Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner, welche letzteren äußerst discret und fast in der Weise Hasse's behandelt sind. Mit richtigem Tacte wurde die große Coloraturarie gestrichen und als einleitender Satz zwei Clavierstücke von Dom. Scarlatti, Nr. 13 und 20 in der unter dem Titel „Trésor du Pianiste" rühmlich bekannten Ausgabe älterer und neuerer Claviermusik von Farrenc, sehr glücklich zu einem symphonischen Satze zusammengefügt, so daß das Stück jetzt über drei Ouverturen zu verfügen hat, nämlich die von Pagarelli 1746, von Telemann 1752 und endlich von Dom. Scarlatti und Gevaert 1862. Die Servante war übrigens so glücklich, in der Madame Galli-Marié eine anmuthige und piquante Darstellerin zu finden, wie deren nicht häufig vorkommen, und verdankte dieser Interpretation nicht den geringsten Theil ihres ungewöhnlichen Erfolges.

Solche glückliche Chancen boten sich der italienischen Serva nicht dar, als auch sie im verwichenen Januar auftrat, mit ihrem Ebenbilde zu concurriren. Die ehrliche Serva mochte wol noch die Lorbeern in frischem Andenken haben, welche sie noch vor einigen Jahrzehnten hier auf derselben Bühne und zum Theil, Dank der genialen Darstellung ihres Liebhabers Uberto, durch Lablache erntete, denn sie erschien ohne fremden Putz, ohne künstliche Toilettemittel, in ihrem alten Kleide und und noch dazu am Arme des ehrsamen Capellmeisters Telemann, dessen Zopfouverture gespielt wurde, wie 1752. Ach! wie haben sich seitdem Sinn und Verhältnisse umgestaltet! Sie, die früher Vergötterte, erhielt jetzt nur die sogenannten Anstandsacclamationen, welche das Publicum berühmten Personen schuldig zu sein glaubt, ließ aber die Zuhörer, einige Momente ausgenommen, im Ganzen sehr lau. Aber warum hatte auch Madame Penco die Küchenmagd so derb aufgesteckt

und warum polterte Hr. Zuchini einen so unverschämt langweiligen Liebhaber heraus, als hätte er seine Inspiration aus „Gluck und die Oper" von Marx bezogen. Ja, arme Serva, wenn Du etwa Dein erstes und letztes Debut in Paris vergleichst, welch eine traurige Lehre wirst Du daraus ziehen, nicht etwa sowol über den wetterwendischen Geschmack der Franzosen, als vielmehr über das wetterwendische Genie Deiner Landsleute, welche die nuancenreiche, leicht geschürzt auf den ausgehaltenen Accorden hintanzende Sprache des alten Seccorecitativs, — die wir noch durch die Vorträge von Lablache und einiger Ruinen in Neapel aus der guten alten Schule bewundern lernten, — mit monotoner schulmeisterlicher Feierlichkeit schwerfällig ableiern. Aber warum ließ uns das melodiereiche und drastische Schlußduett diesmal so kalt, welches mit seinem schalkhaften ti ti ti und patapa, d. h. mit dem musikalisch parodirten Herzpochen der beiden Liebenden, einst die Zuhörer zu stürmischem Beifall hinriß? — Warum? — Ach! seit jenen Tagen sind wir sehr alt, weise und praktisch geworden und längst den harmlosen Jugendspäßen entwachsen. Und in unserer, von der Brandung materialistischer und politischer Strömungen wild umbrausten Zeit, wo die Sorge schwer auf unserem Nacken lastet, trittst Du, naives, reines Kind des Jugendfrühlings, zu den modernen Babyloniern und sprichst sie um Sympathien an, die sie nur für die Damen des Corps du Ballet und höchstens für die Musen und Grazien Verdi's hegen können! — Serva, folge meinem Rathe; solltest Du noch einmal diese Bretер betreten, so lege Schminke auf, thu ein wenig Crinoline an, oder noch besser, laß Dir von Verdi etwas Pathos ins Gesicht streichen: dann vielleicht, aber nur dann wirst Du wieder Eroberungen machen.

Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden

im 18. und 19. Jahrhundert.

Von

Heinrich Mannstein.

(Fortsetzung.)

Der „Freischütz" ging indessen mit seiner ganz neuen Melodik, diesem köstlichen Geschenke des großen deutschen Mannes Carl Maria v. Weber, wie das Signal zu einem allgemeinen Freudengeschrei auf, zahllose Stimmen verkündeten die süßen Gesänge dieses Liederschatzes, von den größten Orchestern bis zum Leierkasten freischützte alles. Als die sächsischen Prinzen von einer ausländischen Reise zurückkehrten, erzählten sie unserem Helden in ihrer liebenswürdigen Art und Weise: „Wo man uns entgegenkam, huldigte man uns in Weber, denn überall spielte man uns Freischütz vor, bei unserem Einzuge in Rotterdam spielte ein Thurm „Wir winden dir den Jungfernkranz", und als wir an Bord eines Linienschiffes eingeladen waren, spielte die Capelle „Was gleicht wol auf Erden dem Jägervergnügen", und der Capitain glückwünschte uns zu Weber. Weber war immer die Hauptperson, wir spielten die Nebenrollen." Und in dieser Oper sangen bei ihrem Erscheinen auf der Dresdner Hofbühne lauter Mikisch'sche Schüler in den Hauptrollen: die Funk war die erste Agathe, Bergmann der erste Max, die Zucker das erste Aennchen. Glücklich, wer sich dieser Zeiten erinnert! Ein schöneres Dreigestirn hat die deutsche Oper seitdem nicht wieder gehabt, es versetzte ganz Dresden in Wonnerausch, und Weber war damals gewiß einer der glücklichsten Menschen. Nur der bescheidene Mikisch hatte keinen anderen Gewinn von diesen Erfolgen, als sein Bewußtsein, und wie dem edeln Manne sogar der Ruhm verloren ging, der neuen Oper die großen Repräsentanten geschenkt zu haben, davon liefert die Anfangs-Epoche derselben einen fast komischen Beweis, der zugleich ein Beleg für die Verlässigkeit der Zeitungsberichte ist. — Eines Tages sagte Weber zu Mikisch: Ich bin nun über ein Jahr in Dresden und habe noch keine deutsche Oper Mozart's aufgeführt, sehe auch keine Möglichkeit dazu. Was wird man dazu sagen?

An welche Oper Mozart's denken Sie, an die „Entführung" oder an die „Zauberflöte"? fragte Mikisch.

An die „Zauberflöte", sie ist populärer, fordert aber unendliches Personal. Wir haben keine Königin der Nacht und keine Pamina.

Wie, wenn ich Ihnen beide schaffte?

Sie halten mich zum Besten! An unserem Theater wären diese zwei ersten Sängerinnen?

Morgen sollen Sie die Königin der Nacht hören.

Mit dieser „Königin" hatte es folgende interessante Bewandtniß. Mikisch hatte zu seinen Aemtern eines königlichen Kammer- und Ceremonien-Sängers und königlichen musikalischen Archivars auch noch das eines Directors des neugegründeten Theater-Singechores und bei den Uebungen desselben die pompöse Stimme eines ganz armen Mädchens, Namens Hähnel, beobachtet. Er sagte ihr, daß er gemeint sei, sie unentgeldlich zur Solo-Sängerin auszubilden, falls sie Stillschweigen gelobe, jedoch werde mit dem Bruche des Gelübdes der Unterricht sofort und für immer aufhören. Um dem armen Kinde, das an Kleidern und Wäsche bei einem Monatsgehalte von acht Thaler zehn Silbergroschen bitteren Mangel litt, etwas Muth einzuflößen, schenkte ihr der wackere Mann auch noch zwanzig Thaler, und der Unterricht begann. Aber wie! Die außerordentlich kräftige Constitution der Schülerin gestattete, daß sie neben den umfassendsten Uebungen ihren Dienst verrichten konnte. Hier zeigte sich die Vortrefflichkeit der bolognesischen Schule in voller Stärke, denn ihre Methode der Stimmgebung und Tonbildung, die auf den Gesetzen der Athemführung, des Tonanschlages und der Körperhaltung beruhen, bewirkt, daß das Singen die Organe nicht angreift, sondern kräftigt, und in Folge dessen also niemals krankhafte Uebereizung, vielmehr nur natürliche Ermüdung eintritt. Nach kaum zweijährigem Zeitraume sang die junge Schülerin die schwierigste aller Partien mit einer Kraft und Virtuosität, die wir seitdem nie wieder gehört haben. Die nächste große Zöglingin Mikisch's, welche diese Rolle in angrenzender Vollendung und in den Urtonarten, nicht in Transponirung, sang, war die jetzt noch lebende Frl. Charlotte Beltheim!

Also Mikisch erschien zur festgesetzten Stunde bei Weber mit seinem Schützlinge, Weber, der Frl. Hähnel als Choristin kannte, war aus den Wolken gefallen, eine Königin der Nacht in ihr erkennen zu sollen, er glaubte sich mystificirt, zog Mikisch bei Seite und fragte ihn, ob er ihn zum Narren haben wolle? Wie erstaunte er aber, als er in der nächsten Viertelstunde das junge Mädchen für eine der größten Sängerinnen anerkennen mußte, die er jemals gehört! — Fast ebenso erging es ihm mit der Zucker, die er nur als Soubrette gekannt und in der er jetzt die reizendste Pamina bewundern mußte. Die „Zauberflöte" ging, mit Bergmann als Tamino, unter rauschendem Beifall über die Bretер, man fragte im Publicum erstaunt nach dem Zauberer, der die „Zauberflöte" möglich ge-

macht, und las in den nächsten Tagen noch erstaunter in einer Zeitung die Nachricht, daß Weber der Wunderthäter sei. Mikſch setzte natürlich den Redacteur darüber zur Rede und forderte ihn zu der Erklärung auf, daß nicht Weber, sondern Mikſch der Meister jener bewunderten Sängerinnen sei. Es wurde Alles versprochen, Weber spielte den Erstaunten, der Redacteur den Dummen, Mikſch den Wüthenden, aber der Widerruf soll heute noch kommen. Weber's Amtsantritt war, wiewol unabsichtlich, mit einer Kränkung verknüpft, allein diese wurde bald durch die Gnade der Königin ausgeglichen. Als Weber nämlich einstmals am Sommerhoflager Tafelmusik leitete, bezeigte ihm Ihre Majestät den allerhöchsten Beifall, indem sie sich zugleich nach dem Befinden seiner Familie zu erkundigen geruhten. Weber bemerkte nicht ohne Kummer, daß er als ein Capellmeister auf Jahres-Contract nicht wage, seine Braut heimzuführen, und von nun an ruhte die hohe Landesmutter nicht, als bis Weber definitiv angestellt war. Uebrigens wurde er vom Volke so vergöttert, daß man den Grund seiner oft wiederkehrenden Verstimmung wol in seiner körperlichen Disposition suchen muß; der Beifall, den er fand, war unermeßlich und konnte ihn über alle Mißstände hinwegheben. Was waren alle giftigen Blicke der Neidharte, alles Gezischel der Nattern, was waren alle Erdichtungen der Bosheit, wenn der tobende Beifallssturm in den Vorstellungen der „Preziosa", des „Freischütz" und der „Euryanthe" losbrach? Weggefegt wie der giftige Schwaden, den ein fauler Sumpf ausgedünstet, weggefegt von dem Odem des Weltenschöpfers, der in dem frischen Morgenwinde braust. — Um wie viel weniger war der hochverdiente Mikſch glücklich? Wer sprach von seinen schönen Bildnereien? Seine köstlichen Messen und kleineren Kirchensachen kamen höchst selten zu Gehör, da jeder Capellmeister nur die eigenen Producte aufführte, seine Ouverturen, Cantaten, Arien und Lieder verhallten bei Festlichkeiten und Theatervorstellungen, bei den Triumphen seiner Schüler erwähnte man kaum seinen Namen. Er hatte bei der italienischen Oper als Deutscher mit seiner Baßstimme 23 Jahre lang zweite und dritte Tenorpartien singen müssen,. wozu er sich eine ganz enorme Ausbildung der Kopfstimme aneignen mußte; hätte man ihn in seiner Sphäre gelassen, er wäre einer der berühmtesten Sänger seiner Zeit geworden. Dabei hat er sich 27 Jahre lang der Leitung des Capellknaben-Institutes widmen, 10 Jahre den Theater-Singechor leiten, seine meiste Zeit und Kraft diesen secundären Aufgaben opfern müssen. Aber wie groß trieb er Alles! Die begabteren Capellknaben sangen zu seiner Zeit mit den Castraten um die Wette, der Singechor übertraf unter ihm jede Anforderung und lieferte Künstlernamen wie die Hähnel, die Schebest, und dabei hatte Mikſch noch Zeit, andere große Sänger zu bilden und in unzähligen Dilettanten-Kreisen den Samen des schönen Gesanges auszustreuen. Sein Gegner Morlacchi war bestimmt, ihm einen seiner begabtesten Schüler aus Italien zuzuführen — den Lombarden Zezi aus Mailand, dessen wundervolle Stimme Freund und Feind besiegte und entzückte. Mit ihm gab der strenge Unterricht arge Tänze! Eines Tages wirft er, zornig über das häufige Wiederholen einer Passage, die Noten weg; was war natürlicher, als daß ihn der Meister sogleich zur Thüre hinausjagte? Schon am nächsten Tage kam folgender Brief, der das gute Verhältniß alsbald wieder herstellte:

Theurer Vater!

Die Thränen, welche aus meinen Augen auf dieses Blatt fließen, mögen Ihnen besser als Worte sagen, wie sehr ich meine Thorheit bereue. Erwägen Sie, daß ich sehr jung und südlicher Abkunft bin, so wird Ihnen die Verzeihung leicht werden, zumal ich Ihnen verspreche, daß ich Ihre Wohlthaten nie wieder mit Undank belohnen will u. s. w.

Alphonso Zezi.

Ein ähnlicher Vorfall hatte sich früher mit dem reizbaren Bergmann begeben, der durch seine ärmlichen Verhältnisse körperlich so entkräftet und verkümmert war, daß ihm Mikſch in den Unterrichtsstunden häufig stärkende Tropfen reichen mußte, weil ihn Ohnmachten anwandelten. Eines Tages galt es, ihn auf dem f̄ den Uebergang aus der Kopf- in die Brust-Stimme zu lehren, und der Meister war so hingebend, diesen Ton ihm dreizehn Mal vorzusingen, der Schüler aber so verstimmt darüber, daß er zum Danke dafür ein verdrießliches Gesicht zog. Mikſch sagte ihm: Wenn Du meine Lehren befolgest, so verspreche ich Dir nach zwei Jahren fünfzehnhundert Thaler Gehalt, wenn Du hingegen zum Danke dafür, daß ich meine Gesundheit für Dich opfere, mir noch einmal zornige Mienen zeigst, so ist der Unterricht in demselben Augenblick zu Ende.

Dies wirkte, und diesem energischen Wesen hatte Deutschland zwei große Sänger zu danken. Auch der gefeierte Tenorsänger Gerstäcker hatte unserem Meister viel zu danken, leider aber mißachtete er Mikſch's Rath und ging Dresden dadurch bald verloren. — Es konnte nicht fehlen, daß zwischen den beiden Opern-Gesellschaften mannigfache Reibungen, große wie kleine Kriegs-Listen stattfanden. Folgende Operationen verdienen das allgemeine Interesse. Die Italiener nämlich sahen mit unbegründetem Zittern die deutsche Oper immer mehr erblühen, Gerstäcker war neben Bergmann, dem mehr lyrischen Tenore, als heroischer engagirt worden, und diese beiden im Vereine mit der Funk und Zucker schienen eine Constellation zu bilden, die man wo möglich trennen mußte. Seltsamer und dunkler Flecken in der Natur der Menschen, daß immer der Eine im Unglücke des Anderen sein Heil sucht! Die Weisheit des Königs hatte beide Künstler-Vereine in der Absicht neben einander gestellt, daß beide Nationalitäten im edelsten Wetteifer sich gegenseitig zu Erreichung des Ideals anfeuern sollten, und sie suchten sich gegenseitig nur zu schaden.

Es galt, die Sache listig anzufangen, um zunächst Gerstäcker in der Gunst des Publicums dergestalt zu schwächen, daß ihm die von ihm als Bedingung seines Hierbleibens geforderte Gehaltserhöhung verweigert werde, dann war man wenigstens den Einen los, das Andere mußte sich später finden. Das Mittel war bald gefunden: Man bot, da Rossini's „Othello" in Scene gehen sollte, das Danaiden-Geschenk der Titelrolle Hrn. Gerstäcker, angeblich weil der vergötterte Cantu den Rodrigo wünsche, im Grunde jedoch, um den Deutschen in seiner Schwäche als Bravour-Sänger neben Cantu zu zeigen. Mikſch sagte seinem Landsmanne sogleich unverhohlen seine Meinung, daß er bei Weitem nicht im Stande sei, in diesem Genre mit dem Italiener zu wetteifern, denn dieser schüttete die Noten wie einen Platzregen in betäubender Fülle heraus, während Gerstäcker's Stimme zwar schön und kraftvoll, auf Geläufigkeit aber nicht geschult war. Er sang mit Mikſch die Partie durch und mußte diesem beistimmen, allein man war zu weit mit seiner Zusage gegangen, die Clavierproben sollten beginnen, und Gerstäcker glaubte nicht, mit Ehren von der Uebernahme der Hauptpartie zurücktreten zu konnen. Was blieb zu thun? Mikſch mußte die kolossale Arbeit übernehmen, den Othello der Stimme Gerstäcker's zu accomodiren. Dies geschah folgendermaßen: Mikſch erfand für jede ursprüngliche Passage, die dem Deutschen allzu

schwer fiel, so lange klangverwandte Stellvertreter, bis ein ihm zusagender Gang gefunden war, welcher der jeweiligen Harmonie entsprach; und nun wird man es nicht übertrieben finden, wenn wir sagen, daß diese Arbeit volle zwei Wochen in Anspruch nahm. Die Italiener triumphirten schon in den Proben, denn die Ursache dieser Punctation war ihnen doch klar, aber der Hauptschlag war für die Aufführung gespart. Schon vorher war natürlich gesorgt, daß allgemein bekannt ward, Gerstäcker habe sich die Partie müssen umarbeiten lassen, weil die Rossini'schen Fiorituren ihm unmöglich seien, das Publicum der italienischen Oper, lauter Fanatiker Cantu's, füllte das Haus in überwiegender Mehrzahl, während die Partei der deutschen Oper bei diesem Wettkampfe unkluger Weise sich saumselig zeigte. Sie ahnte gar nicht, daß der Kampf nicht der italienischen, sondern der deutschen Frage galt, daß eine Niederlage Gerstäcker's der kaum entstandenen deutschen Oper eine Hauptstütze entziehen werde. Weber und seine Partei hätten Alles aufbieten müssen, um Gerstäcker einen glänzenden Erfolg zu sichern, dann wurde er uns erhalten. Mikisch, welcher auf die Gefahr hinwies, ihn zu verlieren, erhielt zur Antwort, daß Gerstäcker gar nicht unterliegen könne, im Gegentheile werde Cantu durch den Vergleich mit ihm verlieren; und in der That hatte der Deutsche sich dies von seinen Verehrern einreden lassen, er gedachte in der Hauptrolle den Rivalen in der Nebenrolle zu erdrücken. So wurde aus dem Wettkampfe ein Vernichtungskampf, um so mehr, als Cantu seit einiger Zeit über Brustschmerzen klagte. Er gab dies selber seiner Unkenntniß der Athemkunst schuld und bat Mikisch um Unterricht darin. Dieser konnte ihm freilich nur antworten, daß das richtige Athmen einzig aus dem gesammten Unterrichte, namentlich durch das melodiöse Athmen beim Solfeggiren zu erlernen sei. — Nemesis verwaltete schon ihr Amt.

Der Abend der Vorstellung des „Othello" erschien, Alles ist in gespannter Erwartung, der Hof erscheint ungewöhnlich zahlreich und früh, das Haus ist gefüllt wie noch nie in der italienischen Oper, besonders die Bühne ist übersäet von Mitgliedern, Alle sehen mit Verwunderung auf Gerstäcker, der sich als Mohr mit seiner kraftvollen Gestalt äußerst stattlich ausnimmt; die Italiener, oder vielmehr Morlacchi, der Maschinist der ganzen Situation, sehen listig lächelnd darein. Gerstäcker tritt auf, kein Athem läßt sich hören; er singt sein erstes Recitativ vortrefflich, die Arie mit unerhörter Kraft — aber ohne Beifall, überall kaltes Lächeln und dünner Applaus — die Italiener sind selig. Cantu wird mit Jauchzen empfangen, jeder Ton von ihm elektrisirt, Hof und Publicum sind entzückt, hingerissen, in seinem Duett mit Gerstäcker entfaltet er eine ungeheure Ueberlegenheit an Stimm-Cultur, seine Kehle schleudert ein glänzendes Tonfeuerwerk über den Saal, sein Gesang, von zahllosen Melismen und Trillern geschmückt, gleicht dem leuchtenden Sternenhimmel, der Alles hinreißt — Gerstäcker's Loos war entschieden, am nächsten Tage hatte er statt der geforderten großen Zulage seine Entlassung. Und Cantu? Mikisch steht bei dem Riesen-Wettkampfe voll schauernder Ahnung in der Coulisse, er verfolgt jede Note mit fieberhafter Gier, Sorge um den Freund streitet mit Bewunderung für den Fremden in seiner Brust — da tritt Cantu siegestrunken aus der Scene, aber indem er Mikisch vor sich sieht, sagt er in sich zusammensinkend: O caro padre, questo dolore sul petto mio è crudele! und eine Masse Blut dringt aus seinem Munde, kaum daß er die Oper zu Ende singen kann. Er legt sich aufs Krankenlager, von dem er nie wieder erstand, Gerstäcker irrte einige Zeit umher, fand keine ihm zusagende Stätte, und starb bald in der Blüthe der Jahre.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Für die Zwecke des Frauen-Vereins zur Gustav-Adolph-Stiftung hatte man am 12. April unter Mitwirkung des Dom-Organisten Ritter aus Magdeburg in hiesiger Nicolaikirche eine Musikaufführung veranstaltet. Dieselbe war aber nur schwach besucht, da sie in den Anfang der Messe fiel, wo für derartige Bestrebungen nicht die geeignete Zeit ist. Zu Gehör wurden folgende Pièces gebracht: Toccata (D moll) für die Orgel von Seb. Bach; Motette: „Wie lieblich sind deine Wohnungen" von M. Hauptmann; Pastorale für die Orgel von H. Schellenberg; Motette: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" von Seb. Bach und zum Schlusse eine Improvisation für die Orgel. Sämmtliche Orgel-Vorträge lagen in den Händen des Hrn. Ritter, während der Thomanerchor die Gesangswerke ausführte. Hr. Ritter präsentirte sich seinem Rufe entsprechend als als Orgel-Virtuos ersten Ranges. Sein Spiel war ein durchaus vollendetes, und zeichnete sich namentlich im schnellen Tempo durch große Präcision im Anschlage, sowie durch Sicherheit beim Wechseln der Manuale aus. Ueberhaupt ist seine Vortragsweise eine durchaus eigenthümliche. Dramatische Lebendigkeit, rhythmische Schärfe in der Phrasirung, Elasticität des Anschlages charakterisiren dieselbe. Ebenso ist seine Registrirung eine ausgezeichnete und diente dazu, alle ungemein feinen Tonabstufungen der Orgel darzulegen. In der am Schlusse beigegebenen Improvisation lernten wir Hrn. Ritter auch von einer anderen als rein technischen Seite kennen. Diese Improvisation war nach Anlage und Durchführung, die besonders durch das eingeflochtene Lutherlied „Ein feste Burg ist unser Gott" an Klarheit und Einheit gewann, eine Schlußnummer von höchstem, spannendstem Interesse. — Die vom Thomanerchore vorgetragenen Motetten waren gut einstudirt nur gingen die Einsätze, wie beim Schlußgesange zum Pastorale von Schellenberg, nicht immer präcis genug. Das Institut scheint jetzt mit Sopran- und Altstimmen im Verhältniß zu den Tenören und Bässen ziemlich schwach besetzt zu sein, denn es machte sich mitunter ein förmliches Ueberschreien der Letzteren über die Ersteren bemerkbar. — Im Allgemeinen hinterließ das Concert den günstigsten Eindruck. Besonders gefreut hat es uns hierbei, an den verstorbenen Organisten Schellenberg, dem die Erbauung der Orgel zu danken, erinnert zu sehen. β—.

Weimar.

Die Weimarer Bühne hat wieder einmal die Initiative ergriffen, einem bedeutenden Kunstwerke die Bahn zu ebnen, was davon Zeugniß ablegt, daß dort noch immer das Streben rege ist, den tonangebenden Platz im Kunstleben, den diese Stadt im letzten Decennium sich errang, nicht völlig aufgeben zu wollen. Zur Feier des Geburtstages Ihrer königl. Hoheit der Frau Großherzogin fand am 8. April die erste Aufführung von Berlioz' komischer Oper „Beatrice und Benedict" statt. Es wurde dieses Werk in diesen Blättern nach der in Baden-Baden stattgehabten Vorstellung von R. Pohl in ebenso eingehender, als treffender Weise beurtheilt, so daß es genügen wird, einige Hauptpuncte hervorzuheben, welche bei der Betrachtung desselben maßgebend sind. — Vor Allem ist es nöthig, daß man sich dem Werke nicht mit den Anforderungen nähert, welche wir durch die große reformatorische That Wagner's an ein musikalisch-dramatisches Werk zu stellen berechtigt sind. Berlioz steht im Gegentheile gänzlich auf dem älteren Standpuncte, der sein Hauptziel in der speciell musikalischen Gestaltung sieht. Den richtigen Ausgangspunct zur Beurtheilung erlangt man dadurch

am besten, wenn man sich zu diesem Werke in gleicher Weise verhält, wie es bei Beethoven's „Fidelio“ nothwendig ist. Besteht schon eine äußere Analogie zwischen den genannten Schöpfungen darin, daß in beiden Opern der gesprochene Dialog verwendet wird, so liegt eine tiefere Verwandtschaft in der vorwiegenden Richtung auf das Symphonische bei diesen Componisten, denen nun auch in ihren dramatischen Werken das Orchester der Boden ist, dem sie die reichste Fülle charakteristischen Ausdruckes zuertheilen. Dies genügt, um die Grenzen, innerhalb denen sich Berlioz in seiner Oper bewegt, anzugeben.

Bei Beurtheilung des Textes und seiner Verhältnisse zur Shakespeare'schen Dichtung scheint mir die Wahrnehmung von Interesse zu sein, daß sich Berlioz überhaupt in mehreren seiner größten Schöpfungen an englische Dichter (Shakespeare und Byron) angelehnt hat. Bei dem Gegensatze, in welchem die Geistesbildung der Franzosen zu dem Wesen der genannten Dichter steht, ist ein solches Heraustreten aus dem gewohnten Kreise überraschend. Allerdings nicht für Jene, welche mit Berlioz' Werken vertraut sind. Denen erscheint es als eine Naturnothwendigkeit, daß ihm die Fülle realen Lebens, die Gluth der Leidenschaft bei Shakespeare und Byron sympathischer sein mußte, als das hohle Pathos der französischen Tragödie. Doch verleugnet er in seiner Oper durchaus nicht das speciell französische Temperament. Dem Humore Shakespeare's weiß er den treffendsten Ausdruck zu geben, aber mit einem wesentlichen Zusatze, einer feinen, besonders den Franzosen eigenthümlichen Grazie. Der Styl der Musik überrascht überhaupt durch seine Einfachheit und Keuschheit. Es sind die Momente nicht selten in diesem Werke, wo wir uns ganz von der Innigkeit und Gemüthstiefe berührt fühlen, welche den Kernpunct des deutschen Wesens bilden. So ist es vor Allem ein Duo (Notturno), was den Schluß des ersten Actes bildet, über welches ein poetischer Zauber ausgegossen ist, der uns mit wonnigem Wohlgefühle ins Herz dringt. Es vereinigt sich darin Innigkeit der Empfindung, die in prägnantester Melodik ihren Ausdruck findet, mit einer ungemein discreten und klangschönen Behandlung des Orchesters, und scheint mir dieses Musikstück auch besonders zu Concertaufführungen geeignet zu sein; es würde dadurch das große Publicum am schnellsten für das ganze, liebenswürdige Werk gewonnen werden. Wesentlich zu dem einheitlichen Ausdrucke, den wir empfangen, tragen die von ächtester Poesie erfüllten Worte bei, die bei diesem Notturno als Grundlage dienen; und es muß bei dieser Gelegenheit mit besonderer Anerkennung die vorzügliche Bearbeitung des französischen Textes durch R. Pohl erwähnt werden. Sie übertrifft das französische Original an poetischem Werthe, und Pohl hat vieles in demselben nur Angedeutete erst in das Reich poetischer Anschauung hinübergehoben. In anderen Nummern entfaltet Berlioz einen ihm besonders eigenen realistischen Humor (wie im Trinkliede mit Chor und der parodirten Doppelfuge). Sonst will ich nur noch eine originelle, in etwas alterthümlichem Style gehaltene Sicilienne hervorheben, sowie einen kräftigen, und, wie es sich bei Berlioz fast von selbst versteht, besonders rhythmisch belebten Siegeschor. — Die Behandlung des Orchesters nimmt die Aufmerksamkeit des Musikers vorwiegend in Anspruch, und da tritt uns denn auch ein solcher Reichthum in charakteristischer Verwendung der einzelnen Instrumente entgegen, daß man oft von neuen, interessanten Wendungen förmlich überschüttet wird. Besonders in komischen Effecten überrascht Berlioz durch eine bis zum individuellen Sprachausdrucke gesteigerte, bestimmte Charakteristik.

Die Ausführung des Werkes war eine vorzügliche. Die mitwirkenden Künstler lösten ihre Aufgabe mit Wärme und Eifer, wozu die ganz meisterhafte, über alles Lob erhabene Leitung Berlioz' nicht wenig beitrug. Berlioz' Directionsweise scheint mir ebenso in der Elasticität, als in der Deutlichkeit des Tactschlages bei Angabe der einzelnen Tacttheile ihre besondere Eigenthümlichkeit zu besitzen. Die Solopartien waren in den Händen der Damen Frau v. Milde (Beatrice), Frau Podolsky (Hero), Frau Schmidt (Ursula), sowie der HH. Knopp (Benedict), Milde (Claudio), Klotz (Leonato), Schmidt (Somarone). Frau v. Milde wurde der ihrer Individualität nicht unmittelbar angemessenen Partie in künstlerischer Weise gerecht. Ebenso leisteten die anderen Damen, besonders in dem obengenannten Notturno, Treffliches, und trugen durch empfindungsvollen Vortrag wesentlich zu der hinreißenden Wirkung dieses Stückes bei. Hr. Knopp erfaßte den Charakter Benedicts in seiner besonderen Eigenthümlichkeit, und sang und spielte mit dramatischer Lebendigkeit; ebenso stellte Hr. Schmidt den Musikmeister Somarone mit drastischer Komik dar.

Das Orchester zeichnete sich sowol durch größte Sicherheit, welche bei den heiklen Einsätzen, die in diesem Werke sich häufig finden, doppelt anerkennenswerth ist, als durch eine Feinheit der Nuancirung aus, welche Zeugniß davon ablegt, daß in diesem Körper sich selbständig empfindende Künstler befinden. So hat denn Berlioz die Genugthuung, daß er in Deutschland wieder einen Boden für eine seiner Schöpfungen gefunden hat, der ihm in seinem Vaterlande ganz versagt zu bleiben scheint. Wenigstens wurde uns mitgetheilt, daß die in Aussicht stehende Aufführung seiner „Trojaner“ am Théâtre lyrique durch eine übertriebene Gageforderung einer Sängerin von Neuem in Frage gestellt ist.

Heinrich Porges.

Meerane.

Der um unser musikalisches Leben bereits schon so verdienstreiche Musik-Dir. Teich brachte uns in zwei Abonnement-Concerten, von denen das erste am 18. März, das zweite am 9. April stattfand, Werke zu Gehör, die von einem anerkennenswerthen Streben für die Hebung unserer Musikverhältnisse das günstigste Zeugniß ablegen. — Das erste Concert begann mit der Ouverture zur „Alceste“ von Gluck, worauf Beethoven's C moll-Symphonie folgte. Den zweiten Theil eröffnete „Das Liebesmahl der Apostel“ von R. Wagner, woran sich Introduction und Chor („Schweren Jammer tief im Herzen“) und Arie und Chor („Zünd in uns der Liebe Flammen“) aus dem „Stabat mater“ von Rossini schloß, denen noch zuletzt Weber's Euryanthen-Ouverture als Schlußnummer beigegeben war. Die Ausführung dieser Pièten ist als eine gelungene und der lebhafte Beifall der Hörer als vollkommen gerechtfertigt zu bezeichnen. — Nicht minder interessant und in gleicher Weise den befriedigendsten Eindruck hinterlassend war das zweite Concert. Zur Aufführung kamen hier im ersten Theile: Symphonie in C (Nr. 4) mit Schlußfuge von Mozart, „Erlkönig“ von Franz Schubert, orchestrirt von H. Berlioz, gesungen von Frl. E. Wigand aus Leipzig, und Ouverture zum „Freischütz“ von Weber. Den zweiten Theil füllte L. v. Beethoven's Musik zu Goethe's „Egmont“ mit verbindendem Text von Mosengeil aus. Die beiden Lieder wurden von Frl. Wigand gesungen, während den Prolog und den verbindenden Text Schauspieler Axtmann sprach. Das Stadtorchester, durch fremde Musiker vermehrt, führte sämmtliche Nummern mit großer Frische, Lebendigkeit und guten Nuancirungen aus. Im „Erlkönig“ standen den Blasinstrumenten, unter denen namentlich die Partie des wirksamen englischen Horns hervorzuheben ist, die vom Stabshautboisten Zaubitzer aus Altenburg in vorzüglicher Weise zur Geltung gebracht wurde, in geeigneter Zahl ein recht braves Streichercorps gegenüber. — Abgerundete Leistungen waren die Gesangsvorträge des Frl. Wigand, die von wahrem musikalischem Durchdrungensein zeugten, was natürlich zur Folge hatte, daß die geschätzte Sängerin durch lebhaften Beifall ausgezeichnet wurde. —

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Am 21. März (2. April) fand in Petersburg im großen Theater ein drittes großes Concert statt, in dem Richard Wagner von Neuem Triumphe feierte. In die Direction hatten sich Carl Schuberth und Wagner getheilt. Das Programm brachte im ersten Theile die Pastoral-Symphonie von Beethoven, im zweiten: Cavalcade aérienne de l'opéra „Walkyrie“ von Richard Wagner (Solist: Sétoff); „Nachtstück“ von Schumann und „Ungarische Rhapsodie“ von Liszt, vorgetragen von Dreyschock; Hämmerlied aus den „Walkyren“, gesungen von Sétoff; Concert von Mendelssohn, vorgetragen von Wieniawski, und zum Schluß „Eine Faust-Ouverture“ von Wagner. Das Concert fand bei ausverkauftem Hause statt, der Zudrang des Publicums war so stark, daß auf der Bühne Sitze aufgeschlagen werden mußten.

— Im Fasten-Concerte des Musikvereins zu Regensburg trat Hr. Barghers aus Detmold auf. Er trug ein Violinconcert von Viotti und ein Präludium von Bach vor. — Daselbst concertirte auch in den letzten Tagen vor der Charwoche der Harfenist Hr. Carl Oberthür aus London mit außergewöhnlichem Beifalle. Derselbe brachte nur eigene Compositionen (Trio für Violine, Violoncell und Harfe, zwei Originalthemas für Harfe und zwei Duos für Harfe und Pianoforte, letzteres von dem Hofpianisten Dietrich, einem Schüler Liszt's, gespielt) zu Gehör. Sein Spiel war so vortrefflich, daß er am nächsten Tage an den Fürstl. Taxis'schen Hof zu besonderen Vorträgen gerufen wurde. Auch in München und Passau erntete er den reichsten Applaus. — Am Ostersonntag trug in einer Soirée des Concert-M. Berr ein Hr. Drescher aus Lima in Amerika eine Phantasie über Schubert'sche Lieder auf der Clarinette und eine eigene Composition auf dem Bassethorn mit großer Virtuosität vor.

— In Hannover soll Frau Zarim (Baronin v. Saar) als Primadonna engagirt worden sein. — Daselbst hat Frl. Tina Hey

unter Mitwirkung von Frl. Weiß, J. Joachim und Stockhausen im Museumssaale ein überaus zahlreich besuchtes Concert gegeben.

— Ein früherer Schüler des Leipziger Conservatoriums, Hr. Schradieck aus Hamburg, spielte in einem von Reinthaler geleiteten Concerte in Bremen u. A. das Emoll-Concert von Spohr und soll seiner Schule Ehre gemacht haben.

— Mortier de Fontaine gab in Carlsruhe ein historisches Clavier-Concert, in welchem er neunzehn Compositionen von eben so vielen Tonsetzern vorgetragen hat, und zwar von W. Bird, Frescobaldi, Frohberger, Muffat, Couperin, D. Scarlatti, Rameau, Händel, S. Bach, Durante, J. Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Willmers und Pauer. So interessant diese Zusammenstellung ist, so fällt sie doch am Schlusse sehr ab, und es ist nicht einzusehen, wie die letztgenannten Beiden in diese Reihe kommen.

— Frau Sophie Pflughaupt concertirte am 4. März in Erfurt und am 10. d. M. in Gotha. Sie spielte im ersten Concerte Beethoven's Cdur-Sonate, Chopin's Scherzo in Hmoll, Tarantelle von Pflughaupt, Sonetto del Petrarca (Nr. 104) von Franz Liszt, Etude von Henselt und Liszt's Ungarische Rhapsodie Nr. 2. Unterstützt wurde sie in diesem Concerte durch Frau v. Milde und Musik-Dir. Lassen. In Gotha spielte die erwähnte Künstlerin Clavierstze von Beethoven, Liszt (Faustwalzer, Spinnerlied) und Pflughaupt.

— Frau Clara Schumann ist, nachdem dieselbe in Lyon mit grossem Erfolge gespielt hat, nach Brüssel gereist und hat sich bereits dort hören lassen.

Musikfeste, Aufführungen.

— Hector Berlioz hat vom Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen die Einladung erhalten, von Weimar aus nach Löwenberg zu kommen, um dort ein Hofconcert zu dirigiren, in welchem Werke von Berlioz zur Aufführung kommen sollen. Der französische Meister hat diese ehrenvolle Einladung angenommen, und wird sich nach der zweiten Aufführung seiner Oper „Beatrice und Benedict", die auf allerhöchsten Befehl am 10. April, stattgefunden hat, von Weimar aus nach Löwenberg begeben.

— Die Matthäus-Passion von Seb. Bach ist in diesem Jahre an verschiedenen Orten zur Aufführung gelangt. Am Palmsonntage wurde dieselbe auch in Cöln zu Gehör gebracht. Die Soli hatten die Damen Büchner (Sopran) aus Cöln, Weiß (Alt) aus Hannover und die HH. Gunz (Tenor) ebendaher und Hill (Baß) aus Frankfurt a. M. übernommen. — Auch in Meißen gelangte dieselbe unter Musik-Dir. Hartmann's Direction am Charfreitage zur Aufführung. Die Soli wurden gesungen von Frl. Alvsleben, Frau Krebs-Michalesi, HH. Weixelstorfer, Freny und Weiß. Die Violinen führte Hr. Concert-M. Lauterbach an und der Chor bestand aus Meißner Kräften. Die Kirche war von Zuhörern überfüllt.

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Prag gelangte am 21. März „Rizzio", grosse Oper in fünf Acten (Text von Emil Mayer) von A. Schliebner zum ersten Male zur Darstellung. Der Componist hatte hierbei mit einer großen Fatalität zu kämpfen, indem Hr. Bachmann, der die Partie des Rizzio sang, nach dem dritten Acte sich in solcher Weise krank fühlte, daß er kaum seine Aufgabe beendigen konnte. Dessenungeachtet aber hat die Oper allgemein sehr gefallen, fast alle Nummern, ausgenommen die des Hrn. Bachmann, wurden vom Publicum mit großem Beifalle aufgenommen und der Componist selbst drei Mal gerufen. Die gesammte Prager Presse beurtheilt einstimmig das Werk anerkennend. Für die Folge wird, da Hr. Bachmann überhaupt unfähig ist, in nächster Zeit wieder zu singen, Hr. Bernhardt den Rizzio einstudiren.

Personalnachrichten.

— Franz Dingelstedt in Weimar wird in Folge eines Augenleidens einen sechsmonatlichen Urlaub nehmen, während welcher Zeit der dramaturgische Theil der Bühnenleitung des Weimarischen Hoftheaters an K. Gutzkow übertragen werden soll.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Componist Ernst Reyer aus Paris hat den preußischen Kronenorden erhalten. Die Veranlassung soll die Aufführung seiner Oper „Erostrate", welche die Königin selbst mit anhörte, gewesen sein.

— Der König von Hannover hat Vieuxtemps die goldene Ehren-Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

— Der Intendant des Hoftheaters in Wiesbaden, Baron v. Bose, hat an seinem Geburtstage vom Theater-Personal ein prachtvolles Album mit den Photographien sämmtlicher Mitglieder erhalten.

— Der Großherzog von Baden hat Hrn. Mortier de Fontaine einen kostbaren Brillantring überreichen lassen.

— Th. Wachtel hat vom Großherzoge von Hessen-Darmstadt die goldene Medaille für Kunst erhalten.

— Hr. Tollert (jetzt unter dem wahren Familien-Namen Dr. König) ist zum Regisseur-en-Chef des deutschen Hoftheaters in Petersburg ernannt worden. Man hofft dadurch auf eine neue Aera dieser Bühne, die bei den ihr zu Gebote stehenden reichlichen Mitteln bisher nie etwas Bedeutendes geleistet hat.

Literarische Notizen.

— Von der Musica divina des verstorbenen Canonikus Proske in Regensburg ist soeben der vierte Band ausgegeben worden (Regensburg, Pustet). Er enthält Compositionen für die Charwoche, Litaneien u. A., Alles von Meistern der altclassischen mittelalterlichen Zeit. Der ganze Band war von dem verstorbenen Proske bereits im Manuscripte vollendet worden.

Vermischtes.

— Aubet hat der Verwaltung der „Komischen Oper" in Paris gegen eine Jahresrente von 6000 Francs seine sämmtlichen Autorenrechte abgetreten. Bei dieser Gelegenheit wollen wir gleichzeitig eines Artikels der „Bl. f. lit. Unterh." gedenken, welcher „Dramatische Autoren in Deutschland und Frankreich" überschrieben ist und in welchem Hermann Marggraff u. A. sagt: „Das Mißverhältniß zwischen dem Einkommen der Bühnen und dem der Autoren, welche durch ihre Erzeugnisse ihnen dieses Einkommen verschaffen, ist in Deutschland immer noch ein schreiendes. Wie ganz anders in Frankreich! Die Gesammteinnahme der Pariser Theater betrug in der Zeit vom 1. April 1861 bis Ende März 1862 11,191,041 Francs, wovon 1,277,000 Francs als Tantième an die dramatischen Dichter und Componisten gezahlt wurden; rechnet man hierzu noch den Tantièmen-Ertrag der Provinzialbühnen, welcher sich wol auf das Doppelte der obigen Summe belaufen wird, so ergiebt sich für die französischen Autoren eine jährliche Gesammtrevenue von 3,800,000 Francs. Die Pariser Theater bezahlen also im Durchschnitt 10 Procent ihrer Einnahmen als Tantièmen; das höchste Budget für Autorenrechte weist die „Komische Oper" auf, welche nahezu 15 Procent abgiebt. .... Gluck empfing in Paris für seine „Iphigenie in Aulis" wie für jede folgende Oper ein Honorar von 20,000 Livres nebst der Zusicherung einer lebenslänglichen Pension, die nach Aufführung seiner dritten Oper 1000, nach der vierten 1500 und nach der sechsten 2000 Livres betragen sollte."

— In Chemnitz wurden durch Vermittelung zweier Damen der dortigen Singakademie den Kirchen zu St. Jacob und St. Johannis von Kunstfreunden zwei Bassethörner und ein englisches Horn zum Geschenk gemacht.

— Das Modell zum Halévy-Denkmal ist vom Bildhauer Duret der Commission vorgelegt und von dieser einstimmig angenommen worden.

— Der Wiener Männergesangverein „Biedersinn" bekränzte am 25. März, als am Todestage Beethoven's, das Grab dieses Meisters in überaus reichem Maße.

— In London hat man bereits mit den Vorarbeiten zu einem neuen Theater — New Metropolitain-Theatre — begonnen. Der jetzige Director des Westmünster-Theaters hat die Concession dazu erhalten.

— Auch in Paris geht man mit dem Plane um, ein neues Theater zu bauen. Ebenso hat man dort mehreren Theatern die Erlaubniß gegeben, Vorstellungen zum Besten der in dem Aufstande verwundeten Polen zu veranstalten. — Der neue Director der italienischen Oper, Hr. Bagier in Paris, hat die Oberleitung der musikalischen Abtheilung mittelst Vertrag dem Maestro Verdi übertragen, der ihm in jeder Saison eine neue Oper liefern muß.

— In Darmstadt scheint man ganz entzückt zu sein von Gounod's „Königin von Saba", denn dort hat dieselbe in neun Vorstellungen eine Einnahme von 10,000 Gulden erzielt.

— Mit dem 1. April d. J. ist Hr. Dr. Max Abraham in Berlin in das von Julius Friedländer unter der Firma: C. F. Peters' Bureau de Musique, Leipzig und Berlin geleitete Verlagsgeschäft als Theilnehmer eingetreten.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

Friedr. Hofmeister in Leipzig.

Blume, Alfr., Op. 6. 6 Lieder f. eine Singstimme mit Pfte. 15 Ngr.
Eschmann, J. K., Op. 25. Rosen und Dornen. 9 kleine charakteristische Studien f. Pfte. 1 Thlr.
——— Op. 37. Trösteinsamkeit. 8 kleine Clavierstücke. 1 Thlr.
Favarger, E. A., Op. 16. Der Thautropfen (The Dewdrop). Bluette de Salon p. Pfte. 10 Ngr.
——— Op. 19. Der Rosen Schönste (The Rose of Roses). Salon-Walzer für Pianoforte. 15 Ngr.
——— Op. 20. Clarice. Melodie f. Pfte. 10 Ngr.
——— Op. 21. Nonchalance. Fantaisie p. Pfte. 12½ Ngr.
Gregoir, Jos., Op. 99. L'École moderne. Études p. Pfte. Cah. 1. 2 Thlr.
Jungmann, Louis, Op. 16. Caprice p. Pfte. 22½ Ngr.
——— Op. 19. Polonaise p. Pfte. 17½ Ngr.
Kania, Em., Op. 21. 2 Valses p. Pfte. No. 1 (As). 12½ Ngr. No. 2 (Es). 15 Ngr. — 27½ Ngr.
Lysberg, Ch. B., Op. 94. Sur l'onde. Petit Poème musical p. Pfte. 10 Ngr.
——— Op. 95. Chant d'Helvétie. 2ième Fantaisie sur „Guillaume Tell" de Rossini, p. Pfte. 25 Ngr.
Mayerhöfer, A., Op. 1. Fantaisie-Mazurka p. Pfte. 12½ Ngr.
——— Op. 2. Rêverie-Nocturne p. Pfte. 12½ Ngr.
——— Op. 4. Grande Polka caractéristique p. Pfte. 15 Ngr.
Mozart, W. A, Sonaten f. Pfte. u. Violine, f. Pfte. zu 4 Händen eing. v. R. Wittmann. No. 6 (D). 1 Thlr. 5 Ngr.
Noch, R., Op. 15. Berceuse p. Pfte. 15 Ngr.
——— Op. 16. Fantaisie sur trois Chants religieux polonais, p. Pfte. 22½ Ngr.
O'Kelly, Jos., Op. 23. Plainte de l'exilé. Cantabile p. Pfte. 12½ Ngr.
——— Op. 24. L'Enrôlement. Marche p. Pfte. 15 Ngr.
——— Op. 25. Fusées volantes. Esquisse musicale p. Pfte 17½ Ngr.
Schumann, Rob., Op. 5. Impromptus über ein Thema von Klara Wieck, f. Pfte. Neue Ausgabe, mit einem Anhange, die Varianten der ersten Ausgabe enthaltend. 1 Thlr.
——— Der Anhang allein. 10 Ngr.
Tonel, Léonie, Op. 26. Pendant la valse. Scène dramatique f. Pfte. 12½ Ngr.
——— Op. 27. La coupe en main. Brindisi p. Pfte. 12½ Ngr.
——— Op. 28. Vision. Romance sans paroles p. Pfte. 10 Ngr.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Inhalt von No. 1:

Was wir wollen. — Verbesserte Mechanik an den Maschinenpauken. Von *E. Pfundt.* — Eine Prima Donna. Novelle von *A. Schrader.* — In der Pause. — Kritisches. — Feuilleton. — Engagements. — Musikalische Neuigkeiten. — Anzeigen.

Inhalt von No. 2:

Ein Wort über die Institute der Stadtmusiker, besonders in Preussen. Von *Carl Henning* in Zeitz. — Eine Prima Donna. Novelle von *A. Schrader*; Fortsetzung aus No. 1. — In der Pause. — Feuilleton. — Personalnachrichten. — Ehrenbezeugungen. — Engagements. — Anzeigen.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig.*

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

Ascher, J., Op. 110. La Source limpide. Réverie-Étude p. Pfte. 1 fl.
——— Op. 111. Chasse aux Papillons. Caprice-Scherzo p. Pfte. 1 fl.
Bériot, C. de, Op. 111. Deux Fantaisies sur des thèmes russes p. Violon av. Pfte. No. 1, 2, à 1 fl. 12 kr. u. 1 fl. 30 kr.
——— et **Fauconier**, Duo brillant de l'Opéra Pagode p. Violon et Pfte. 2 fl. 24 kr.
Bernhoff, H., Galop burlesque p. Pfte. 36 kr.
Bordèse, L., Op. 125. Le Vade Mecum du Chanteur. Points d'orgue à 1 et 2 voix av. Pfte. 2 fl.
——— Op. 118. Trente-six Leçons de Chant en forme d'Ariettes av. paroles italiennes. Livr. 1—3 à 2 fl. 24 kr. u. 3 fl. 12 kr.
Brunner, C. T., Op. 391. Six Rondinos sur des Danses fav. de Wallerstein p. Pfte. No. 4. Souvenir de Bâle. Schottisch. No. 5. Au Berceau. Rédowa. No. 6. Les Amies de Pension. Polka-Mazurka à 27 kr.
——— Op. 397. Quatre petits Morceaux en forme de Rondeaux sur des Danses fav. de Wallerstein p. Pfte. à 4 mains. No. 1. L'Arlesienne. Rédowa. No. 2. Olga. Mazurka. No. 3. La Grenadine. Polka. No. 4. Les Amies de Pension. à 36 kr.
David, F., Ouverture de l'Opéra „Lalla Roukh" p. Pfte. à 4 mains. 1 fl. 12 kr.
——— Lalla Roukh. Opéra en 2 Actes. Einzeln: No. 2, 3, 4 bis 5, 8, 10, 12, 13, à 27, 36 u. 54 kr.
Ettling, E., Polka-Mazurka sur „Lalla Roukh" p. Pfte. 36 kr.
Gottschalk, L. M., Op. 46. Murmures éoliens p. Pfte. 1 fl. 30 kr.
Labitzky, J., Op. 259. Alexandra-Quadrille à grand Orchestre. 2 fl. 24 kr.; à 8 ou 9 Parties 1 fl. 12 kr.
Lachner, F., Op. 113. Suite in 4 Sätzen. Clavierauszug zu 4 Händen. 4 fl. 48 kr.
Lyre française. Romances av. Pfte. No. 919—926. à 18, 27 u. 45 kr.
Marx, H., Polka sur „Lalla Roukh" p. Pfte. 36 kr.
Wallace, W. V., Une Fleur de Pologne. Mazurka p. Pfte. 45 kr.
——— Victoire. Mazurka p. Pfte. 45 kr.

Soeben sind erschienen:

Vier Gesänge

für vierstimmigen

Männerchor.

Gedichte von **Müller von der Werra.**

Componirt von

C. KUNTZE.

Op. 93.

Dem Zöllnerbunde zu Leipzig

vom Dichter und Componisten gewidmet.

Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr. — Die Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Leipzig. Verlag von **C. F. KAHNT.**

Gesang-Vereinen

empfiehlt sich zur Anfertigung von Fahnen auf Seidenstoffen ohne Naht die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in *Leipzig.*

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 24. April 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Crantz'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhe in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 17.
Achtundsunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schuttenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Hector Berlioz als Schriftsteller. Von Richard Pohl. — Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden. Von Heinrich Mannstein. (Fortsetzung.) — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Dresden, Chemnitz, Freiberg, Weimar, Stralsund, Glückstadt). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Hector Berlioz als Schriftsteller.

Von

Richard Pohl.*)

Es sind nun schon 20 Jahre vorüber, seitdem der Componist der „Sinfonie fantastique" seine erste Rundreise durch Deutschland (1843) antrat; hier mit Jubel, dort mit Mißtrauen, überall aber mit Spannung und Neugier empfangen und verfolgt wurde, und nebenbei nicht wenig Aufregung in der Presse, im Publicum überhaupt, und namentlich in den Köpfen der jungen Generation der Musiker hervorrief.

Das Kometenartige in Berlioz' ganzer künstlerischer Erscheinung machte sich auch hier geltend. Vom Mediciner zum Musiker, vom Autodidakten zum preisgekrönten Schüler des Pariser Conservatoriums im Sturmschritt avancirt, tauchte er bereits in den 20er Jahren plötzlich am Kunsthimmel glänzend auf — Niemand wußte, woher und wie? — Noch unberechenbarer waren seine Bahnen; sie erschienen so neu, so überraschend, und in den Augen gar Vieler auch so „gefährlich", daß auf die Bewunderung der Einen und die Verwunderung der Anderen eine Reaction einzutreten drohte, die Berlioz nur mit neuen, gewaltigen Werken niederhalten konnte. Die französische Kritik, die ihn theils nicht begriff, theils in ihren Schematismus durchaus nicht einzureihen wußte, verhielt sich ihm gegenüber bald schweigend, bald oppositionell, und nur in der Minderheit gerecht. Aus Deutschland dagegen kamen ihm Stimmen entgegen, wo er sie nicht erwartet hatte: Robert Schumann an der Spitze. Sowol dies, als die Erfahrung, daß er seine Werke selbst aufführen und dirigiren müsse, wenn er sie zur entsprechenden Geltung bringen wollte, bewog Berlioz, Anfang der 40er Jahre seine erste und berühmteste Reise durch Deutschland anzutreten.

Man sagt, daß Kometen Krieg bedeuten sollen. Hier bewährte sich der alte Volksglaube. Krieg brach aus, wo er erschien; der Philister regte sich gewaltig, und der junge Simson hatte alle Hände voll zu thun, um Stadt auf Stadt, Concertsaal auf Concertsaal im Sturme zu erobern. Behaupten konnte er freilich nur wenige; doch ließ er eine kleine, aber begeisterte Gemeinde zurück, — und wahrlich nicht die schlechtesten Köpfe, — die ihm treu ergeben blieb und für und durch ihn mit ausdauerndem Eifer weiter wirkte: in Weimar Lobe, in Braunschweig Griepenkerl, in Dresden Lipinski, in Prag Ambros u. s. f. Später trat bekanntlich Liszt in Deutschland für ihn energisch ein, und hat hier um die Erhaltung des Berlioz-Cultus nicht weniger Verdienste sich erworben, als um die Einführung des „französischen Beethoven" in Deutschland überhaupt, da die Liszt'sche Bearbeitung der „Sinfonie fantastique" für Clavier zu zwei Händen*) thatsächlich das erste Werk von Berlioz war, das nach Deutschland kam und durch die Kritik Schumann's entsprechende Anerkennung fand.

So viel steht fest, daß Berlioz' musikalische Reisen durch Deutschland viel weiter und länger wirkten, — wenn auch vielleicht in anderer Weise, als zunächst erwartet wurde, — als die Conservativen gehofft hatten. Die Geistesfunken, die dieser Komet sprühte, verloschen nicht wieder; sie glimmten fort und brachen in den 50er Jahren zu hellen Flammen aus. Mit Berlioz' Erscheinen beginnt die Vorgeschichte der Kunstreform unserer Tage; er war der Vorläufer und Prophet der „Zukunftsbewegung", denn er war es zuerst, der die Geister gewaltig aufrüttelte aus schlaffem Epigonenthum (gegen das selbst Schumann zeitweilig vergebens ankämpfte), der ein fast ungeahntes neues Leben in die Musik brachte, und die große Erbschaft Beethoven's, nach der kein Anderer noch die Hand auszustrecken gewagt hatte, unerschrocken antrat, sie auf eine ihm so eigenthümliche Weise selbständig verwerthete, und dadurch, daß er jenes unschätzbare Pfund nicht vergrub, sondern künstlerisch wuchern ließ, erst recht bewies, daß er ein würdiger Erbe sei!

Kaum war Berlioz 1843 aus Deutschland verschwunden, so erschienen seine „Reisebriefe". Sie waren für das „Journal des Débats" geschrieben, an welchem er seit einigen

*) „Gesammelte Schriften von Hector Berlioz. Autorisirte deutsche Ausgabe von Richard Pohl." Leipzig, Verlag von Gustav Heinze. 1863. (1. Lieferung. Preis 10 Ngr.)

*) Wien, Witzendorf. (Preis 4 Gulden.)

Jahren (1838) als musikalischer Kritiker und Feuilletonist wirkte. Diese Briefe wurden schon während ihres Erscheinens in den gelesensten deutschen Blättern übersetzt, und sofort nach ihrem Abschlusse veranstaltete man davon zwei deutsche Separat-Ausgaben*); Beweis genug von dem Aufsehen, das sie machten. Die Touristenliteratur war damals noch etwas Neues, musikalische Reiseberichte zumal gehörten überhaupt zu den Raritäten; um wie viel mehr mußte man gespannt sein, die Urtheile eines französischen Musikers, und noch dazu eines Künstlers von so phänomenartigem Auftreten, über deutsche Musikzustände kennen zu lernen. — Die deutsche Gründlichkeit wurde freilich von der verzeihlichen Flüchtigkeit in den Beobachtungen — eine natürliche Folge der eiligen Reise — zuweilen unangenehm berührt; das deutsche Kleinstädterthum fühlte sich durch die humoristische Auffassung seiner Zustände, durch kritische Seitenhiebe auf beliebte Persönlichkeiten ꝛc. mitunter gekränkt; es konnte sich überhaupt in seiner Transformation in den französischen Feuilleton-Styl nicht zurecht finden: bei alledem aber mußte man sich gestehen, daß Berlioz ein scharfblickender, feinfühlender und eleganter Schriftsteller sei, dessen Humor überraschte, dessen Kritik frappirte, dessen Styl eine Gewandtheit und Brillanz zeigte, die damals in der deutschen musikalischen Literatur Nichts weniger als heimisch waren. Man lernte Berlioz durch diese Reisebriefe in Deutschland zuerst als musikalischen Kritiker schätzen, und als Schriftsteller überhaupt erst kennen.

In Frankreich war er als solcher schon längst bekannt, geschätzt und wol auch gefürchtet; denn seine literarische Laufbahn begann er bereits 1823, als er noch Schüler des Conservatoriums war. Der 24jährige Jüngling trug sich damals schon mit gewaltigen Plänen; seine reformatorische Aufgabe schwebte ihm, wenn auch noch dunkel, doch unverrückt vor; er hatte bereits zwei Opern, „Estelle" (von Florian) und „Die Behmrichter", drei Cantaten, eine Messe und Scenen aus Goethe's „Faust" componirt; die berühmte „Sinfonie fantastique", die seinen europäischen Ruf begründen und sein Schicksal (in mehr als einem Sinne) entscheiden sollte, hatte er schon unter der Feder — verschiedene Aufführungen in den Jahren 1826 bis 1828 hatten ihm bereits begeisterte und opferfähige Freunde, aber noch weit mehr Feinde erworben. Die Musiker und Kritiker ahnten in dem kühnen Neuerer einen gefährlichen Rivalen, der ihnen eines Tages riesengroß über den Kopf wachsen würde, — und (wie immer) hielten sie instinctiv zusammen: die Presse erhob sich gegen ihn, an ihrer Spitze, als einflußreichster und unversöhnlichster Gegner, der ältere Fétis.

Der Fundamentalsatz der Homöopathie: „Similia similibus curantur" (Aehnliches wird durch Aehnliches geheilt) ist auch für die Literatur ein sehr empfehlenswerther; seine praktische Anwendung wirkt vielleicht hier noch unfehlbarer, als in der Medicin! — Berlioz nahm also gleichfalls die Feder zur Hand, — nicht etwa, um sich selbst zu vertheidigen, oder seine Werke eigenhändig anzupreisen, was er niemals gethan hat, — aber um seinen Grundsätzen Geltung zu verschaffen, um der Kritik zu zeigen, wie man Kritik zu schreiben habe; um die Meisterwerke, die er als seine Vorbilder über Alles verehrte, zur Anerkennung zu bringen; mit einem Worte, um auch in der Presse reformatorisch zu wirken. Seine Gegner, die ihn zu diesem Schritte förmlich drängten, haben es später bitter genug zu bereuen gehabt, daß sie durch ihr feindseliges Auftreten gegen Berlioz, den Musiker, anstatt eines Reformators von solcher Bedeutung, zwei sich heraufbeschworen: den Musiker und den Schriftsteller!

Berlioz erzählt in seinen (noch ungedruckten) Memoiren mit prächtigem Humore selbst, wie er wider Willen zum Schriftsteller wurde, und wie sein erstes Debut — verunglückte. — Der Rossini-Cultus war damals (1828) in höchster Blüthe und führte zu Extravaganzen, die jedem feinfühlenden Musiker unerträglich sein mußten. Gluck, Spontini und die ganze Schule des wahren dramatisch-musikalischen Ausdruckes ward schmählich herabgesetzt, ja verketzert; das Evangelium der „absoluten Melodie", des Sinnenreizes und Ohrenkitzels wurde dagegen fanatisch auf allen Gassen gepredigt, und noch dazu von Leuten, deren Arroganz nur noch von ihrer musikalischen Unkenntniß und ästhetischen Einseitigkeit überboten wurde.*) Eines Tages wurde Berlioz über einen derartigen Artikel so wüthend, daß er sich nicht länger halten konnte, und eine geharnischte Entgegnung schrieb, die er an Michaud, den Redacteur des „Quotidienne", einsandte. — Michaud ließ den jungen Himmelsstürmer kommen, lobte seinen Artikel sehr, gab ihm zu, daß Alles wahr sei, was er da gesagt habe, suchte ihm aber begreiflich zu machen, daß es unmöglich sei, auch Alles drucken zu lassen, — was wahr sei. Er forderte ihn auf, seinen Artikel zu überarbeiten, und die Polemik zu mildern; dann wolle er ihn sehr gern aufnehmen.

Berlioz konnte sich dazu nicht entschließen, und wäre durch diese erste Erfahrung möglicherweise von allen ferneren Versuchen abgeschreckt worden, wenn man nicht die „Revûe européenne" gegründet hätte, wobei Humbert Ferrand, einer der Herausgeber, nicht eher nachließ, bis er Berlioz bestimmte, die musikalischen Artikel für dieses Journal zu liefern. Um dieselbe Zeit kamen die Beethoven'schen Symphonien unter Habeneck der Reihe nach zur ersten Aufführung in Paris; Berlioz begann seine literarisch-kritische Laufbahn mit einer Reihe von Artikeln über diese Symphonien, und erregte dadurch sofort Aufsehen; sie haben das schnellere Verständniß dieser Symphonien in Paris nicht unwesentlich gefördert. — Nach diesem glücklichen Debut schrieb Berlioz für dasselbe Journal noch Artikel über Gluck, Weber und Spontini, — und sein französischer Ruf als musikalischer Schriftsteller war begründet. — Mehrere Journale gewannen ihn zum Mitarbeiter, so „Le Correspondent", „L'Europe littéraire" und „Le Monde dramatique"; bis Schlesinger 1834 die „Gazette musicale de Paris" gründete, welche Berlioz als regelmäßigen Mitarbeiter engagirte; 1838 trat er, wie schon erwähnt, als ständiger Musikreferent in das „Journal des Débats" ein, wodurch sein Einfluß begreiflicherweise noch bedeutend wuchs.

(Schluß folgt.)

*) In Uebersetzungen von Lobe (Leipzig, 1843. Friedlein und Hirsch) und von Gathy (Hamburg, 1844. Schuberth und Comp.).

*) Auch heutzutage dürfte es noch dergleichen musikalische Schriftsteller geben. Nur schwören sie nicht mehr auf Rossini, sondern auf — Andere! —

Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden

im 18. und 19. Jahrhundert.

Von

Heinrich Mannstein.

(Fortsetzung.)

Ebenso schlau ist die Funk beseitigt worden, ja vielleicht

war ihr Sturz ein noch größeres Kunststück. Frl. Funk war, wie gesagt, eine der schönsten Erscheinungen, welche die deutsche Oper jemals gehabt hat, ein Stern ersten Ranges, der an reinem Lichte nie übertroffen worden ist, und dieses herrliche Gebilde beschloß man zu zerstören. Zu diesem kunstförderlichen Zwecke redete Morlacchi dem unerfahrenen Kinde ein, um eine vollendete Sängerin zu werden, müsse sie nach Rom zu dem und dem großen Singemeister gehen, und er werde ihr einen Aufwandsbeitrag von tausend Thalern für die Studienzeit zweier Jahre auswirken; dann werde sie erst den Gipfel des Parnaß erklimmen, von dem herab sie die Welt zu ihren Füßen liegen sehen könne. Das fing! Aber noch läßt das Schicksal einen Warnungsruf erschallen. Die Funk sang in einer Concertprobe unvergleichlich, so daß der Concertmeister Polledro gerührt zu Mikisch sagte: „Der Mensch, welchem diese junge Sängerin in Rom übergeben werden soll, ist nichts als ein Dilettant, ein Stümper, ein ehemaliger Gesellschafter des Herzogs von ****; er wird Dein schönes Werk ruiniren, und das will man eben.“ Mikisch berichtet diese Mittheilung sogleich seiner Schülerin, allein diese glaubt der Warnungsstimme entweder nicht, oder ist von dem Gedanken einer so großen Kunstreise bezaubert, kurz, Friederike zieht nach Rom. Nun kam Weber an die Reihe. Er hatte eine Umstellung des Orchesters in der deutschen Oper angeordnet, bei welcher leider die Hoflogen mit Trompeten und Pauken, Contrabaß und Posaunen nebst gelegentlicher Trommel stark bedacht waren. Das fiel ungemein auf; überdies hatte Weber den Tact-Corporal-Stock eingeführt und sein Dirigir-Pult auf einer Bretererhöhung aufgeschlagen, so daß aus dem Orchester sein Köpfchen wie das Thürmchen auf einer Pagode empor ragte. Das fiel noch mehr auf; wie kann ein Kopf sich unterstehen, über andere Köpfe weg zu ragen? Die Grafen von * und * eröffneten unserem Mikisch nach dem Schlusse eines Diners, daß man italienischer Seits eine förmliche Denunciation in schlimmster Form beim Cabinette gegen Weber eingereicht hätte, und trugen ihm ein technisches Gutachten auf. Dieses fiel ganz zu Weber's Gunsten aus, es entwickelte, daß die seitherige Disposition der Instrumente bei der italienischen Oper weniger günstig gewesen sei, den erhöhten Tritt bedürfe Weber wegen seiner kleinen Gestalt, nicht wegen seines kleinen Geistes, den Tactstab aber hauptsächlich deswegen, um dem Souffleur das Zeichen zum Aufziehen des Vorhanges zu geben, der bis dahin zur allgemeinen Heiterkeit oft Minuten lang zu spät aufgegangen sei. Das sei bei den Opern deutscher Meister, die von nun an in größerer Anzahl zur Aufführung gelangen sollten, um so störender, als sie sämmtlich große Ouverturen voranschickten, an welche die Handlung sich ohne Unterbrechung anschließen müsse, wenn nicht alle Illusion zerstört werden solle.

Hierauf wurde der Angeber nicht nur abgewiesen, sondern Weber's Einrichtung auch auf die italienische Oper allmälig ausgedehnt. Gewiß eine Genugthuung, allein lange nicht hinreichend, um den Verlust aufzuwiegen, den die deutsche Oper in der Hähnel und Funk erlitt. Jene nämlich ging derselben durch Verheirathung, diese durch Verbildung verloren, beide zu ihrem höchsten persönlichen Nachtheile, wie zum unersetzlichen Nachtheile der Kunst. — Eines Tages empfing Mikisch die Einladung, nach Meißen zu kommen, um Friederikens Rückkehr aus Italien mit zu feiern, und mit welchem bangen Herzen ging er hin! Das Unglück der Hähnel hatte er nicht hindern können, er sah sein schönes Werk der Speculation eines ordinären Schauspielers verfallen; jetzt ahnte er, daß die andere theuere Schülerin der Cabale zum Opfer werde gebracht worden sein. — Friederike sang während des zweitägigen Freudenfestes keinen Ton, Mikisch verbrannte vor Ungeduld, sie zu hören, aber die Gelegenheit zum Singen wollte sich nicht finden, wiewol es unentschieden blieb, ob durch Zufall oder Absicht der Menschen. Endlich am dritten Tage war die Stunde der Abreise gekommen, Mikisch fuhr mit seiner Schülerin zusammen, sein Herz brannte ihm im Busen, er konnte nicht noch Tage lang warten, vielleicht gar Wochen lang, bis die neue Einrichtung in Dresden eine traufliche Stunde erlauben werde. Auf offener Landstraße platzte er heraus: Friederike, Du mußt mir etwas vorsingen, ich halt' es nicht länger aus, thu' mir die Liebe!

Es war zwischen Meißen und Zitzschewig, wo dies geschah; es sollte ein Denkstein an dem Orte stehen, vielleicht wäre er ihm ebenso werth, wie so mancher Ort, wo zur Erinnerung an ein großes öffentliches Unglück ein Monument erstreht, um der Nachwelt die Trauerkunde zu überbringen.

Friederike willfahrte ihrem Meister, sie stiegen aus der Kalesche ihres Vaters, des wackeren Postmeisters zu Meißen, und gingen bei Seite ins Feld hinein. Friederike sang, Mikisch hörte mit seiner Seele und allen Sinnen, und mit jedem Tone, der aus ihrem Munde ging, ward es dem armen Meister klarer, daß eine frevle Hand sein schönes Werk zerstört habe. Friederike sang die Hauptarie aus Rossini's „Elizabetha“, aber der Lehrer erkannte seine Schülerin nicht wieder, ihm schwindelte bei der Entdeckung, aber es war so — die Funk war verbildet, ruinirt, zu Grunde gerichtet, nicht einmal im Tacte konnte sie noch singen, in dem einen machte sie drei, im anderen vier Viertel. Als sie der Erschrockene darauf hinwies, antwortete sie ihm schnippisch: Um solche Pedanterie kümmert man sich jetzt nicht mehr! — Es wurde bis Dresden nichts mehr gesprochen, sie schieden ziemlich kalt, die Unglückliche in stolzer Verblendung, der Meister in Trauer um das Geschehene. Friederikens schnöde Worte hatten ihn tief verletzt, er wollte sie erst nicht wieder sehen, aber sein großes Herz ließ ihn noch einen Versuch zu ihrer Rettung machen. Er besuchte sie in ihrer Wohnung, die sehr prächtig eingerichtet war, entschlossen, ihr seine Hülfe anzubieten; aber, als sei sie ganz von Zaubernetzen umgarnt, bat sie ihn, ihr einen Clavierspieler zum Begleiten nachzuweisen, denn — setzte sie hinzu — wenn Sie mich begleiteten, könnten die Leute denken, ich studire noch bei Ihnen. — So muß es mit denen im alten Testamente gewesen sein, deren Verderben unwiderruflich beschlossen war im Rathe Jehovas oder der Elohim. Sie sang, mißfiel gänzlich, aber Morlacchi redete ihr ein, sie müsse tausend Thaler Zulage verlangen, denn es sei jetzt unter ihrer Würde, für ihre bisherige Besoldung zu dienen. Die alte Wahrheit bewährte sich auch hier: wer sicher speculiren will, muß auf die Eitelkeit der Menschen speculiren — die arme Funk forderte Gehaltserhöhung und — war entlassen.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Am 18. April fand im Saale des Gewandhauses die erste diesjährige Hauptprüfung der Schüler und Schülerinnen des Conservatoriums statt. Dieselbe brachte Vorträge im Solospiel auf dem Pianoforte und der Violine. Die Pianofortepiècen waren folgende: Hmoll-Capriccio von Mendelssohn (Frl. Nanette Müller aus Luzern); Edur-Concert (erster Satz) von Moscheles (Frl. Emma Mayer aus Riga); Concerto fantastique von Moscheles (Hr. Carlyle Petersilea aus Boston); Concert (Fmoll, zweiter und dritter Satz) von Chopin (Frl. Emily Matthews aus London), und von den Violinspielern bekamen wir den ersten Satz des Dmoll-Concertes von Spohr (Hr. Georg Hänslein aus Breslau); den ersten Satz des Dmoll-Concertes von David (Hr. Otto Peiniger aus Elberfeld); den zweiten und dritten Satz des Concertes von Mendelssohn (Hr. Otto Freiberg aus Naumburg) und den ersten Satz des Concertes in ungarischer Weise von J. Joachim (Hr. August Wilhelmj aus Wiesbaden) zu Gehör. Unter den Vertretern des Pianofortes hat uns am Meisten und Besten Frl. Matthews durch schönen, klaren Vortrag bei möglichstem Verständniß befriedigt. Ihr Ton ist markirt, voll, rund, weich, und ebenso zeichnete sich ihr Spiel durch gute Abstufungen und Schattirungen aus. Nächst ihr war es Frl. Mayer, derem Spiele wir noch Interesse abzugewinnen vermochten. Die junge Schülerin ist nicht ohne Talent, und wird für die Zukunft noch Tüchtiges zu leisten im Stande sein. — Von den Violinspielern tritt Hr. Wilhelmj in erste Linie, der bereits ein durch und durch Fertiger auf seinem Instrumente ist. Sein Vortrag leidet an keinem Mangel in technischer Hinsicht mehr, und sein Verständniß für die vorzutragenden Sachen ist bereits in hohem Grade ausgebildet. Die Aufnahme des Concertes von Joachim in das Programm hat uns um so mehr gefreut, als wir dadurch einmal ein sichtliches Hinausgehen aus der gewöhnlichen Sphäre bemerken konnten. — Nach Hrn. Wilhelmj war es Hr. Otto Freiberg, der uns durch den Vortrag der beiden Sätze des Mendelssohn'schen Concertes ebenfalls einen Beweis gab, daß er bereits tüchtige Studien gemacht hat. — Die übrigen Leistungen gingen meist nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus, sie trugen allzu sehr das Gepräge des mechanisch Eingelernten. Obwol, und wie dies hier bei Prüfungen gewöhnlich der Fall ist, sämmtliche Leistungen sehr applaudirt wurden, so waren die Beifallsbezeigungen doch nur bei den genannten Besseren und Vorgeschritteneren am gerechtfertigtsten. β—.

Dresden.

Am 24. März fand im Saale des Hôtel de Saxe eine Soirée musicale von Carl Heß statt. Die HH. Concert-M. Lauterbach, Kammermusikus Grützmacher, Pianist Schmole und Frl. Biller, eine angehende Sängerin, wirkten mit. Hr. Heß ist ein noch junger Pianist von mittleren Fähigkeiten, dem musikalische Sicherheit und Poesie des Vortrages vorläufig noch abgehen. Er spielte den Clavierpart im Beethoven'schen Ddur-Trio Op. 70, Fuge von Bach, Phantasie-Impromptu von Chopin und Walzer aus Gounod's „Faust", übertragen von Liszt. Die beste Leistung war der Vortrag der Fuge von Bach, von welchem Erfolge jedoch wahrscheinlich dem Lehrer des Concertgebers der Löwenantheil gebührt. Das größte Interesse des Abends nahmen die HH. Concert-M. Lauterbach, durch den überaus schönen Vortrag der Chaconne von Bach, und Kammermusikus Grützmacher durch die ausgezeichnete Wiedergabe eines zwar etwas langen, aber künstlerisch nobeln und sehr ansprechenden Nocturnos eigener Composition in Anspruch.

Am 26. März gelangte Jean Vogt's Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus", Text nach dem Evangelium zusammengestellt, durch die Dresdner Singakademie, geleitet von Musik-Dir. Pfretschner, im Saale des Hôtel de Saxe zur Aufführung. Die Soli sangen Frl. Alvsleben, Frau Krebs-Michaelsi, Hr. Weixelsdorfer und Hr. Scharfe. — Schon vor längerer Zeit brachten diese Blätter eine Besprechung dieses Oratoriums von der bewährten Feder des Hrn. Emanuel Klitzsch, mit der wir im Allgemeinen vollständig übereinstimmen. Ein Oratorium schreiben, es ferner so lange zu bugsiren, daß es seinen Weg allein findet, oder vielmehr, daß es von Gesangvereinen ohne Hinzuthun äußerer Hülfsmittel aufgenommen wird, das ist die Aufgabe eines halben Lebens, wenn nämlich das Werk überhaupt an und für sich gediegen ist und somit Lebensfähigkeit besitzt. Diesen schweren und steilen Weg hat auch der Componist des in Rede stehenden Werkes betreten und zwar nicht ohne glückliches Prognostikon. Jean Vogt ist ein tüchtiger, contrapunctisch durchgebildeter Musiker, der seine Mittel gut zu verwenden versteht und dem ferner ein musikalisch nobler Geschmack zur Seite steht. Jean Vogt versteht aber auch seine Zeit zu gut, um ihr etwa ein 3 bis 3½ Stunde währendes Werk, welches von gelehrten contrapunctischen, aber für den Laien unverständlichen Nummern strotzt, vorzusetzen. (Wir wollen damit nicht etwa sagen, daß das in Rede stehende Werk offenbar Gegentheiliges enthält.) Die Wahl des Stoffes ist jedenfalls eine recht glückliche, welche durch die Bearbeitung nicht verloren, da die Hauptmomente im zweiten Theile des Oratoriums durch die Scenen im ersten Theile genügend präparirt werden und man jede Weitschweifigkeit vermieden hat. Demgemäß ist auch die Musik gehalten. Keine Nummer ist über die Gebühr ausgedehnt, Alles hat einen engen Rahmen und ist mit Concision behandelt. Die hin und wieder eingestreuten Choräle machen einen schönen, recht wohlthuenden Effect, da sie nie gewaltsam herbeigezogen, sondern sich wie von selbst hineinfügend erscheinen. Die Ouverture ist ein sehr wirkungsvolles Tonstück, das zwar in der Anlage nicht ganz originell ist, indem es derselben zu „Joseph in Egypten" und dem Gesang der feurigen Männer in der „Zauberflöte" einigermaßen ähnelt. Als hervorragend wollen wir noch nennen: den Chor Nr. 1, Nr. 2 Arie für Tenor und dieselbe für Sopran, Nr. 5 Duett, welches später in Nr. 6, Choral, auf eine sehr ansprechende und sinnige Weise übergeht, Nr. 8 Chor, ein sauber gearbeitetes Stück, und den kraftvollen Schlußchor des ersten Theiles, Nr. 14. — Der zweite Theil birgt eine überwiegend lyrische Stimmung in sich. Er beginnt mit einem kleinen Recitativ, dem sich der Trauermarsch anschließt, darauf folgt der reizvolle Choral „Nun lasset uns den Leib begraben" als Nr. 16. Von eindringlicher Wirkung ist der Doppelchor Nr. 17 „Selig sind die Todten", dann ist besonders hervorzuheben der Doppelchor Nr. 19 mit dem Cantus firmus in Es moll „Es wird ein Tag sein", welche Nummer wir für die schönste des ganzen Werkes halten; Nr. 24 Schlußchor, bestehend aus Fuge und Choral, schließt das Werk in recht würdiger Weise ab. Der Totaleindruck des Oratoriums ist kein gewaltiger, aufregender, sondern ein freundlicher, lieblicher und recht beruhigender. Die Musik ist in der Erfindung zwar nicht von großer Originalität, aber sie wird durch die saubere polyphone Zurichtung, durch den feinen Geschmack, der in ihr weht, dem Musiker stetes Interesse abgewinnen und den Laien zu sich heranziehen. Einen kleinen Tadel können wir dem Componisten indeß nicht ersparen, er betrifft die absolut melodische Behandlung des Recitatives und die dadurch theilweise vernachlässigte musikalische Declamation. Erstens fehlen durch dieses Verfahren die nöthigen Gegensätze zwischen dem musikalischen parlando und dem eigentlichen melodischen Gesange, und dann geht der Charakter des Recitatives und somit der concrete Ausdruck der musikalischen Redeweise ganz verloren. Wir fürchten nicht, daß der Componist zu Denen gehört, welche der Wahrheit des Ausdruckes einen augenblicklichen Sinnenreiz vorziehen. Leider sind die Recitative in diesem Oratorium sämmtlich in der bezeichneten Weise gehalten. Auch finden wir in dem eigentlichen Hauptmomente der Handlung des Oratoriums bei den Worten von Christus: „Lazarus, ich sage dir, — stehe auf" die harmonische Unterlage nicht ganz gerechtfertigt. Die Posaunen haben nämlich hier drei Auferweckungsrufe. Statt daß der Componist drei egale Accorde hier folgen, oder noch besser eine Steigerung hätte eintreten lassen sollen, folgt vielmehr beim dritten Accorde eine Abschwächung, um einen Uebergang nach einer anderen Tonart bilden zu können. Ist dies Letztere nun zwar erreicht, so hat doch die in Rede stehende Hauptstelle des Oratoriums eine nicht eben vortheilhaft wirkende Verringerung des Effectes erfahren. — Wir empfehlen dies Werk, trotz der kleinen Schwächen, welche von den guten Seiten desselben sehr beträchtlich überragt werden, den Gesangvereinen Deutschlands um so mehr zur Beachtung, als das Oratorium keine übermäßigen Ansprüche weder an Chöre noch an Soli stellt, und unter allen Umständen dem Publicum wie dem Kenner gefallen dürfte, welchen Eindruck dasselbe hier in Dresden ebenfalls hervorbrachte.

Das große Palmsonntags-Concert, welches zum Besten des Fonds für Wittwen und Waisen des Hoforchesters alljährlich im Hoftheater stattfindet, hatte auch diesmal in der Generalprobe sowol, wie in der Aufführung selbst ein sehr großes Auditorium versammelt. Zur Aufführung gelangten „Die Schöpfung" von Haydn und die Cmoll-Symphonie von Beethoven. Die Chorkräfte waren gebildet aus den Mitgliedern der Dreißig'schen Singakademie und dem Singe-

chore des Hoftheaters. Die Soli sangen Frau Bürde-Ney, Frau Krebs-Michalesi, Frl. Alvsleben, die HH. Hofopernsänger Schnorr v. Carolsfeld, Freny und Degele. Die Ausführung der beiden Meisterwerke war unter Leitung des Hrn. Capell-M. Krebs eine recht gediegene.

Am 11. d. Mts. gab der Tonkünstlerverein seinen sechsten und letzten Productionsabend für diese Saison. Das Programm begann mit einem Octett (Es dur) für Violine, Viola, Violoncell, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn und Contrabaß von Joseph Rheinberger. Dieses Musikstück wurde, laut der Aufforderung des Tonkünstlervereins vom Jahre 1860, die Einsendung von Compositionen für Blasinstrumente betreffend, von dem in München lebenden noch jungen Componisten eingeschickt und vom Prüfungscomité als geeignet zur Aufführung bezeichnet. Man führte dies Werk gegenwärtig zum ersten Male auf. Die HH. Kammermusiker Füllweck, Göring, Tietz, Baumgärtel, Kötschke, Herr, Hübler und Trautsch waren die Ausführenden. Das Werk selbst ist ganz nach der alten Form gearbeitet und bietet in dem ersten Satze (Allegro molto), sowie im zweiten Satze (Menuetto, Allegretto) einige hübsche, ansprechende Motive, welche sich durch solide Behandlung auszeichnen. Dahingegen haben wir weder dem dritten Satze (Adagio quasi Andante) noch dem vierten Satze (Rondo, Finale, Allegro vivo) irgend welchen Geschmack abgewinnen können, auch die Motive in den letzten beiden Sätzen erheben sich nie zu irgend welcher Bedeutung. Hierauf folgte Concert in A moll für Clavier, Flöte und Violine concertante mit Begleitung von Saiteninstrumenten von J. S. Bach, ausgeführt von den HH. Rollfuß, Fürstenau, Füllweck ꝛc. und zum Schluß spielten die HH. Kammermusiker Seelmann, Ackermann, Meinel und Schick Beethoven's Cdur-Quartett Op. 59. Beiden letzteren Nummern waren wir verhindert beizuwohnen.

Das Hoftheater brachte in letzterer Zeit Wagner's „Lohengrin" mit Schnorr v. Carolsfeld in der Titelrolle. Dieser Künstler ist wirklich ein Wagner-Sänger par excellence. Auch Frau Bürde-Ney als Elsa ist rühmlichst zu erwähnen. Die letztere trat kürzlich als Fidelio auf und bewährte sich besonders gesanglich als vorzüglich. — Frl. Reiß aus Mannheim hat als Marie in der „Regimentstochter" recht gefallen.

Wie wir hören, so ist der Plan, ein neues Theater für Operette, Vaudeville und Posse in der Neustadt zu gründen, unter dem Vorangehen des bekannten Possendichters Rudolf Hahn bereits so weit gediehen, daß die Zeichnungen zu dem Neubau den sich dafür Interessirenden vorgelegt werden konnten. Da das hiesige zweite Theater so gut wie keine Lebensfähigkeit zu besitzen scheint, so dürfte das Unternehmen ein glückliches genannt werden. Louis Schubert.

Chemnitz.

Wir haben dies Mal noch über den Schluß unserer Saison zu berichten. Zunächst sind es zwei größere Aufführungen, von denen die eine am Palmsonntage zum Besten des Orchesterpensionsfonds, die andere am Charfreitage stattfand. Das Palmsonntags-Concert wurde von der Singakademie unterstützt und in die Direction hatten sich die HH. Mannsfeldt und Schneider getheilt. Ersterer leitete die Bdur-Symphonie von Beethoven, die Olympia-Ouverture von Spontini und Phantasie für Pianoforte mit Chor und Orchester von Beethoven, während der Letztere den 95. Psalm von Mendelssohn und eine Motette (a capella) von Hauptmann dirigirte. Die Soli sangen die Damen Frau Meyerhoff, Frau Götze, Frl. Stahlknecht, Frl. Knoblauch und die HH. Hendrich, Brunner, Kurzwelly und Stolle. Den Clavierpart in der Phantasie hatte Frl. Müller übernommen. Die Aufführung selbst ist als eine vollständig gelungene zu bezeichnen. Symphonie und Ouverture wurden in gewohnter trefflicher Weise executirt, und machten dem Orchester und seinem Dirigenten alle Ehre. Auch der Mendelssohn'sche Psalm und die Phantasie fanden beim Publicum höchst beifällige Aufnahme. Bezüglich des Clavierspiels können wir jedoch nicht verschweigen, daß die junge Dame trotz ihres anerkennenswerthen Talentes ihre Kräfte doch etwas überschätzt hatte. — Wir freuen uns über die Vereinigung der beiden HH. Musikdirectoren bei dieser Aufführung und wünschen, daß dieses Einverständniß zum ferneren Gedeihen unserer musikalischen Interessen, die ihrer Natur nach dem Einzelnen allseitig zu verfolgen schwer sein dürften, fortbestehen möge.

Am Charfreitage führte Musik-Dir. Schneider mit den vereinigten Kirchensängerchören und der Singakademie das Requiem von Mozart auf, bei welchem die Soli durch die Damen Meyerhoff und Götze und die HH. Brunner und Stolle eine würdige Vertretung fanden. Auch diese Aufführung verdiente alle Beachtung und gereichte den erwähnten Instituten und unserem Orchester zur Ehre. Wenngleich auch die principiellen Gegner Schneider's in absprechender Kritik dieses Concertes ihre Aeußerungen laut werden ließen, so werden doch hoffentlich weder die erwähnten Anstalten, noch ihr Director in ihrem edlen, von sichtlichen Erfolgen gekrönten Streben sich abhalten lassen, nach und nach immer größere Vollkommenheit zu erlangen.

Schließlich müssen wir noch das am 3. März stattgefundene letzte Concert der Singakademie, in welchem der 95. Psalm von Mendelssohn und die neunte Symphonie von Beethoven zu Gehör gebracht wurden, erwähnen. Durch die allseitig gute Ausführung des hier zum ersten Male vorgeführten Mendelssohn'schen Werkes legte die Singakademie im Vereine mit den Kirchensängern wiederholt einen erfreulichen Beweis ihrer unter Schneider's Direction gewonnenen Leistungsfähigkeit ab. Die Solosänger waren Frl. Büschgens aus Leipzig, Frau Meyerhoff und Hr. Opernsänger Hendrich, welcher letzterer indessen wegen Mangel eines genügenden warmt empfundenen Vortrages von genannten beiden Damen, die namentlich das schöne Duett mit edlem, weihevollem Ausdruck sangen, einigermaßen in Schatten gestellt wurde. Die stille Hinnahme des Werkes von Seiten des Auditoriums fanden wir in Betracht der Stimmung, die aus dem Schlußchore spricht, und des tief religiösen Ernstes, den das Ganze athmet, ebenso natürlich als tactvoll.

Zu Beethoven's Symphonie übergehend, können wir wol deren Aufführung als das unstreitig bedeutendste musikalische Ereigniß der ganzen Saison bezeichnen. Musik-Dir. Schneider hat mit der ihm eigenen rastlosen Thätigkeit, Umsicht und hingebenden Liebe zur Sache eine Vorführung der gewaltigen Tonschöpfung erzielt, die ihm zu nicht geringem Verdienste gereicht. Die vereinigten, oben genannten Gesangskräfte repräsentirten einen Chor (circa 120 Sänger), wie er wol nicht gar häufig zu finden sein dürfte. Die Wirkung desselben war bei ausdauernder Kraft, Reinheit und Präcision eine imponirende. Nicht minder gab das Orchester — durch die dankenswerthe persönliche Mitwirkung des Capell-M. Schmidt aus Glauchau und mehrerer seiner Musiker verstärkt — den vollgültigsten Beleg von seiner ausreichenden Befähigung. Die Soli, in den Händen der Damen Frl. Büschgens, Frau Götze und der HH. Hendrich und Bierling (letzterer ebenfalls Mitglied der hiesigen Bühne) fanden eine dem Ganzen entsprechende würdige Vertretung. — Bezüglich der Tempi wäre nach unserem Gefühle nur dem ersten Satze vielleicht ein etwas bewegteres Zeitmaß zu wünschen gewesen; die übrigen Sätze dagegen fanden eine klare, der Würde des erhabenen Werkes angemessene, maßvolle Wiedergabe. Die nicht ganz geglückten Anfangstacte des vierten Satzes konnten den Gesammteindruck nicht beeinträchtigen. Der ungewöhnlich zahlreiche, durch viele aus der Umgegend herbeigekommene Kunstfreunde vermehrte Zuhörerkreis dankte für die gelungene Aufführung mit vielstimmigen, lauten Bravos. b.

Freiberg.

Am Palmsonntage fand hier eine Aufführung von Händel's „Alexanderfest" unter Direction des Cantors und Musik-Dir. Eckhardt im Theater statt, bei welcher von auswärtigen Künstlern Frl. Jaschke aus Dresden und Hr. Marchion vom Hoftheater ebendaselbst, von hiesigen Kräften aber die (noch sehr junge) Singakademie und das Gymnasialchor mitwirkten. Ueber die Wahl dieses Händel'schen Werkes in der Passionszeit ließe sich vielleicht rechten, zumal an Oratorien für diese Zeit kein Mangel ist.

Die Ausführung der Chöre war, kleinere Mängel abgerechnet, im Ganzen sicher am befriedigendsten, die der Soli minder genügend. Starke Heiserkeit verhinderte leider Hrn. Marchion an der Ausführung der höheren Passagen und der nöthigen reinen Intonation; besonders wäre er um größere Anschmiegung an den Tact zu bitten. Frl. Jaschke sang ihre Partie zwar genügend correct, doch mangelte dem Vortrage eine geistvollere Auffassung. Die Ausführung der Baßsolopartie durch den Dirigenten selbst war nicht ganz passend. Solche Doppelarbeit — die Befähigung des Dirigenten zum Singen vorausgesetzt — bringt in den Vortrag etwas Aengstliches und Schwankendes, was hier durch Heiserkeit noch vermehrt wurde. Das Orchester, seine wunde Stelle, die es mit vielen anderen Orchestern gemein hat, die der Blasinstrumente, so ziemlich verdeckend, löste, obgleich durch die Akustik des Raumes nicht begünstigt, seine Aufgabe zur Zufriedenheit. Die Singakademie, fast zu jung bei dem Concerte verwendet, läßt nach dieser ersten Leistung für die Zukunft recht Tüchtiges erwarten; einzelne Chöre, wie z. B. „Seht an" ꝛc. und „Die ganze Schaar erhebt", wurden trefflich ausgeführt, zugleich ein Lob für den fleißigen Dirigenten.

Weimar.

Die letzten musikalischen Momente dieser Saison bestanden in einer Aufführung des „Sängerkranzes" unter Direction des Opernsängers Carl Götze und in der vierten Soirée für Kammermusik.

Hr. Götze brachte im Ganzen sein gut gewähltes Programm („Wachet auf“ von Lücken, „Ich will die Fluren meiden“ und „Ihr Engel, die ihr tretet“ von M. Hauptmann, „An den Frühling“ von Körner, componirt von Götze, und „Vereinslied“ von Liszt) zur trefflichen Geltung, namentlich befriedigte Hauptmann's weihevoller Gesang „Ihr Engel“ und Götze's schwieriges Frühlingsstück. Liszt's schwungvolles Lied erfuhr eine wirkliche virtuose Wiedergabe und wurde glänzend aufgenommen. Bei dieser Gelegenheit wollen wir nicht unterlassen, den Wunsch auszusprechen, daß der begabte, sehr tüchtige Dirigent recht bald in eine seinen Fähigkeiten angemessene Stellung kommen möge. Auch die von ihm componirten Opern verdienen Beachtung. Das traurige Sprüchwort: der Prophet gelte nirgends weniger, als in seinem Vaterlande, scheint indeß auch hier bittere Früchte zu tragen. Unterstützt wurde das sehr besuchte Concert durch zwei weniger gut gewählte Claviervorträge des Hrn. Pianisten L. Jungmann, durch mittelmäßige Gesangsvorträge des Frl. Bußler und einige gute Vorträge des Hrn. Kammermusikus Winkler auf der Flöte.

Die letzte (vierte) Soirée für Kammermusik ließ in instrumentaler Hinsicht nichts zu wünschen übrig. Wir hörten in gewohnter trefflicher Weise Rubinstein's Trio (Op. 52), dessen höchst schwungvolle Ausführung uns besonders entzückte, wie uns auch das genannte Werk in rein musikalischer Hinsicht mehr interessirte, als es sonst bei den Arbeiten des fabelhaft producirenden Componisten der Fall ist. Nicht minder gelungen war auch der Vortrag von Schubert's Bdur-Trio (Op. 99). Frau v. Milde, in gewohnter Weise den musikalischen Status quo vertretend, excellirte mit „Erinnerung“ und „Genesung“ von Robert Franz, „Die Taubenpost“ von Schubert, „An den Sonnenschein“ von Schumann (den sie wiederholen mußte) und Mendelssohn's „Frühlingslied“. Schließlich wollen wir nur noch unser Bedauern aussprechen, daß unser vortrefflicher Meister, Kammervirtuos Coßmann, die ursprünglich projectirte interessante Sonate für Violoncell und Piano von Allan nicht zu Gehör gebracht hat. Für die schöne Wiedergabe des Raff'schen Phantasiestückes (Nr. 1) für Violine und Piano (beiläufig gesagt, gehört dieses Stück unstreitig dem Besten an, was die neueste betreffende Literatur aufzuweisen hat) sagen wir dagegen unseren Dank. A. W. G.

Stralsund.

Nur sehr selten wird in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ einmal der Name unserer guten Stadt genannt, höchstens bei Besprechung der sechs Abonnementconcerte, welche der hiesige Pianist Hr. A. Bratfisch im Laufe des Winters zu veranstalten pflegt. Da Ihnen über diese von anderer Seite Berichte zugehen, erwähne ich nur, daß uns das sechste davon noch bevorsteht, für das wir dem Hrn. Bratfisch aufrichtig wünschen, es möge ihm glücken, eine hier noch nicht gehörte, hinlänglich beglaubigte Berühmtheit einzufangen, damit unser begehrliches Concertpublicum am Schlusse dieser Saison seine unendliche Sehnsucht nach Musikgrößen ersten Ranges stillen kann. Deren Anerkennung hängt bei uns übrigens nicht lediglich von ihrem bereits in der Welt erworbenen Ruhm ab; denn darin sind wir merkwürdig selbständig und mit einem besonders feinen Unterscheidungsvermögen für musikalische Dinge begabt, wodurch, und durch vieles Andere, dann natürlich unser Urtheil ein überaus richtiges werden muß. Das „unser“ bezieht sich freilich an dieser Stelle nur auf den „zum bloßen Vergnügen“ musicirenden Theil des Publicums: die Leute vom Fach, die Musiker, sind lange nicht so schwierig und weit leichter zufriedengestellt. Es giebt ja auch des Guten und Schönen zum Glück recht viel in der musikalischen Sphäre, und unter den blinkenden und blendenden Lichtern, die in unseren Gesichtskreis treten und sich als Sternschnuppen und Irrsichter herausstellen, findet sich doch dann und wann eins, was sich als wirklicher Stern erweist, wenn auch nicht als Fixstern, als Sonnenmittelpunct, so doch als Planet oder wenigstens Trabant eines solchen. Wenn Letztere dann nur von einer richtigen, veritablen Sonne ihr Licht empfangen und es ehrlich und wahr reflectiren, so darf man sichs schon gefallen lassen, daß sie mit entlehntem Scheine leuchten und — erwärmen. Ja, auch erwärmen! Die das nicht thun, nicht zu thun vermögen, haben nichts mit ächter Kunst gemein und Ihr Referent wenigstens interessirt sich nicht für dieselben.

Da hat aber bei uns eine junge Pianistin concertirt und es verstanden, nicht nur das gewöhnliche Concertpublicum, sondern auch die Kunstkennerschaft, die Collegen mit eingeschlossen, durch ihre Leistungen für sich zu enthusiasmiren. Wirklich ein seltener Erfolg, wenn man bedenkt, daß der Vater der Künstlerin hier im Orte seit einer Reihe von Jahren ansässig ist, letztere also nicht einmal den Vortheil, „weit her zu sein“, für sich hat. Frl. Alida Topp hat aber dafür das Glück gehabt, während der beiden letzten Jahre unter der Leitung von Hans v. Bülow im Stern'schen Institute in Berlin an ihrer künstlerischen Ausbildung arbeiten zu können. Begabt und mit Hülfe eines eisernen Fleißes, den Schwierigkeiten nur anreizen und kräftigen, nicht abschrecken, ist jetzt nicht allein ihre Technik zu großer Entwickelung gediehen, sondern sie zeigt auch im Vortrage der Meisterwerke der verschiedensten Gattungen einen Sinn für das Richtige, einen ächt künstlerischen Tact, wie ihn manche hochgepriesene Virtuosen mitunter an sich vermissen lassen. — Wir haben niemals mit größerer Sorglosigkeit wegen des Gelingens Concertproductionen gelauscht, als an den beiden Concertabenden, welche Frl. Alida Topp, ein paar Liedervorträge ausgenommen, mit ihrem Spiele allein ausfüllte. Welch wunderbare Vereinigung von zartem Organismus und nicht zu ermüdender physischer Kraft, von anmuthiger Leichtigkeit und sonorer Bravour! Und dazu ein Gedächtniß, so treu, sicher und reich, daß sich kein Blatt Papier zwischen Publicum und Künstlerin zu drängen brauchte! — Folgende Werke gelangten durch sie zum Vortrage. Im ersten Concerte: Beethoven, Sonate in Es, Op. 31, Nr. 3; R. Schumann, Faschingsschwank aus Wien, Op. 26; C. M. v. Weber, Scherzo aus der As-Sonate, Op. 39; J. Raff, Tannhäuser-Paraphrase, Op. 62, Nr. 2; Fr. Liszt, Venezia e Napoli, ein Nachtrag zu dessen années de pélerinage. — Im zweiten Concerte: Chopin, Ballade, Op. 23, in Gmoll; Liszt, Rhapsodie hongroise; Beethoven, Sonate in Es, Op. 27, Nr. 2; H. v. Bülow, Mazurka-Impromptu, Op. 4; Chopin, Scherzo in Cis moll, Op. 39; in Folge vielseitigen Wunsches abermals: Liszt, Venezia e Napoli. — Es läßt sich wol mit Sicherheit voraussetzen, daß bei weiterem Verfolge ihrer Laufbahn Frl. Topp einmal in erster Reihe der clavierspielenden Künstler-Elite ihren Platz einnehmen wird. E. Streben.

Glückstadt.

Die zehnte Prüfung der Schülerinnen des Musikinstitutes von Frl. Lina Ramann, welche am 26. v. Mts. stattfand, zeichnete sich durch ein trefflich gefügtes Programm aus. Vier vierhändige Pièces für Piano — „Der Guckuck und Wandersmann“ von Volkmann, Menuett aus (Op. 130) von Schumann, „Der Postillon“ aus Op. 11 von Volkmann und die reizende Barcarole aus Op. 50 von A. Rubinstein — bildeten mit einem Gesang aus „Fingal“ von J. Brahms für Frauenchor die erste Abtheilung. — In der zweiten Abtheilung folgten Trio (Edur) für Pianoforte, Violine und Violoncell von Jos. Haydn (indessen wegen Erkrankung zweier Schülerinnen leider nur Ein Theil), Nocturne (Op. 55) von Chopin, „Die Loreley“, für Pianoforte arrangirt von Fr. Liszt, und die Sonate für Pianoforte und Violine (Op. 12, Nr. 3) von Beethoven. Ref. beschränkt sich auf die Bemerkung, daß Alles mit Präcision und Geschick vorgetragen wurde, und wiederum von dem ernsten Streben der Institutsdirectrice Zeugniß ablegte. Die Violinpartien hatte Hr. Concert-M. Ballin aus Hamburg übernommen.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Frau Viardot-Garcia, die sich von der Oeffentlichkeit zurückzieht, wird im Théâtre lyrique in Paris zum letzten Male in einer zu Gunsten der verwundeten Polen veranstalteten Vorstellung auftreten.

— Camillo Sivori wird sich in den nächsten Tagen in einem Concerte des Musikvereins zu Hamburg hören lassen. Außerdem verweilen daselbst Joachim, Stockhausen und Frl. Artôt, die dort zu gastiren beabsichtigt, und zunächst als Leonore im „Troubadour“ auftreten wird.

— Th. Wachtel soll mit der Direction des k. k. Hofopernntheaters in Wien wirklich einen Engagementsvertrag auf fünf Jahre abgeschlossen haben, demzufolge er 18,000 Gulden feste Gage und einen dreimonatlichen Urlaub erhält. Sein Engagement würde Wachtel mit dem 1. September d. J. antreten.

— An demselben Theater hat auch gegenwärtig Frau Mulder-Fabbri ein auf Engagement abzielendes Gastspiel eröffnet.

— Frl. Butschek aus Dresden ist in Brünn als Leonore im „Troubadour“ und als Bartolos Mündel im „Barbier von Sevilla“ aufgetreten, und soll durch ihre kolossale Erscheinung einen recht heiteren Eindruck gemacht haben.

—. Der Hofopernsängerin Frl. Liebhart in Wien ist von dem kürzlich daselbst anwesenden Intendanten des kais. russ. Hoftheaters in Moskau, General Lwoff, ein äußerst glänzender Engagementsantrag für die Moskauer Bühne gemacht worden, den die Künstlerin jedoch nicht annehmen konnte, da ihre Verbindlichkeiten gegen das Wiener Theater noch bis zum Jahre 1865 dauern.

— Frau Jauner-Krall aus Dresden hat als Amine in der „Nachtwandlerin“ in Magdeburg großes Furore gemacht. Das Publicum forderte nach unzähligen Hervorrufen noch einen Orchestertusch für die Künstlerin.

— In Darmstadt wird Frau Bertram-Meyer die Bühne wieder verlassen, um ein Engagement in Wiesbaden, woselbst sie mit großem Erfolge aufgetreten war, anzunehmen. Obgleich dieser Verlust in Darmstadt sehr bedauert wird, können über den Weggang der Sängerin der dortigen Direction keine Vorwürfe gemacht werden, indem dieselbe Alles, aber vergeblich, aufgeboten hat, was in ihren Kräften stand, die Künstlerin zu erhalten.

— In Königsberg hat Frl. Adelheid Günther ihr Gastspiel geschlossen.

— H. v. Bronsart hat sich in Breslau in einem Concerte der Frau Mampé-Babnigg hören lassen.

— Der in letzter Zeit mehrmals in d. Bl. genannte frühere Schüler unseres Conservatoriums, Hr. Dannreuther, hat Leipzig verlassen und bereits am 12. April im Crystallpalast zu London das Fmoll-Concert von Chopin vorgetragen.

— Der aus Amerika kürzlich nach Wien übergesiedelte Concertsänger Souyper concertirte in Pesth und brachte daselbst Lieder von Rob. und Clara Schumann, Franz, Schubert, Rubinstein und Liszt zu Gehör. Ebendaselbst ließ sich auch der Pianist Satter hören.

Musikfeste, Aufführungen.

— Unter Leitung des Cantor Paak wurde am 25. März in Borna Haydn's „Schöpfung“ zur Aufführung gebracht.

— Der erst kürzlich ins Leben gerufene, vom Hofcapell-M. Schmitz geleitete Gesangverein in Schwerin brachte Mendelssohn's „Paulus“ zu Gehör. Wie berichtet wird, soll die Aufführung eine gelungene gewesen sein, und der junge Verein seine Feuerprobe gut bestanden haben.

— In Pesth wurde eine Symphonie von Volkmann (Dmoll), die nächstens in Leipzig erscheinen wird, mit großem Erfolge aufgeführt. Die Composition soll sich, wie man schreibt, sowol durch Originalität der Ideen, als auch durch meisterhafte Instrumentirung auszeichnen.

— Vom 13.—16. Juli wird in Braunschweig ein deutsches Liederfest stattfinden, zu welchem bis jetzt 40 Städte ihre Theilnahme zugesagt haben sollen.

— In den Tagen des 27.—29. Mai wird in Königsberg das dritte Musikfest abgehalten werden. Dirigent wird A. Rubinstein aus Petersburg sein. Zur Aufführung werden kommen am ersten Tage der 100. Psalm von Händel, die neunte Symphonie von Beethoven und die „Walpurgisnacht“ von Mendelssohn; am dritten Tage Rubinstein's Oratorium „Das verlorene Paradies“. Den zweiten Tag werden die Vorträge von Chören Mendelssohn's, Schubert's, Liszt's, Rubinstein's, Gade's u. A. ausfüllen.

— In Lyck (in Ostpreußen) hatte der 40 Personen zählende, seit einem Jahre bestehende dortige Gesangverein eine vollständige Aufführung des „Samson“ dadurch ermöglicht, daß er das Musikcorps des in Folge der polnischen Insurrection daselbst einquartirten Grenadierregiments benutzte. Bei längerem Verweilen dieser Musikcapelle gedenkt man auch noch den „Messias“ mit vollem Orchester zu Gehör zu bringen.

Neue und neueinstudirte Opern.

— David's „Lalla Rookh“ wurde in Wien und München gegeben. An letzterem Orte hat die Oper vollständig durchgegriffen.

— Abert's „König Enzio“ hat bei seiner ersten Aufführung in Carlsruhe die günstigste Aufnahme gefunden.

— Im Hoftheater zu Gotha ist eine Oper: „Anna von Bretagne“ (Text von Otto Prechtler) von Franz Graf v. Gatterburg zur Aufführung gekommen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Victor Massé in Paris, der Componist des „Maulesel des Pedro“, hat vom Staate einen Jahresgehalt von 2400 Francs bewilligt erhalten.

— Frl. Patti hat an ihrem Geburtstage (9. April) in Wien vom Director Lehmann einen auf 1000 Fl. abgeschätzten goldenen Lorbeerkranz, in dessen innere Seite die Rollen der Gefeierten eingravirt sind, zum Geschenk erhalten.

— Der französische Componist Offenbach ist vom Ofener Nationaltheater zum Ehrenmitgliede ernannt worden. Aus Dankbarkeit hat derselbe diesem Theater ein Privilegium für seine künftigen Operetten ertheilt.

Todesfälle.

— Musik-Dir. Hoffmann in Darmstadt ist am 6. April, 71 Jahre alt, daselbst gestorben. Derselbe war beinahe ein halbes Jahrhundert am dortigen Theater thätig.

— In Pesth starb der Capell-M. Joseph Schlechta im 38. Lebensjahre.

Literarische Notizen.

— Der Bibliothekar Dr. Hanusch in Prag hat ein Schriftchen (Prag, Bellmann): „Die fränkisch-böhmischen Osterspiele des 14. und 15. Jahrhunderts, wie solche auf der Universitäts-Bibliothek in Prag aufbewahrt werden“, herausgegeben, das einen werthvollen Beitrag zum vergleichenden Studium des mittelalterlichen Dramas bildet.

Leipziger Fremdenliste.

— Im Laufe der letzten Woche besuchten uns die HH. Musik-Dir. Bierling aus Berlin, Musik-Dir. Schneider aus Chemnitz, Hofcapell-M. Seifriz aus Löwenberg, Dr. Klitzsch aus Zwickau und Musikalienhändler Kuhe aus Prag.

Vermischtes.

— Unter den alten Musikalien, welche kürzlich in Paris aus der Bibliothek des verstorbenen Adrien de la Fage zur Auction kamen, befanden sich auch die Messen von Josquin. Man bot bis zu 1000 Francs, doch wurde das Manuscript von den Erben wieder zurückerstanden. Letztere sollen noch im Besitze vieler alter Autographien und eines Original-Manuscripts von Rameau sein.

— Die „Süddeutsche Zeitung“ bringt aus Messina folgende Mittheilung: „Die Freunde unserer classischen Musik wird vielleicht die Notiz interessiren, daß die deutsche Kammermusik sich auch in Sicilien Eingang zu verschaffen versucht. In den größeren Städten Italiens, z. B. Florenz und Neapel, hat sie schon seit einiger Zeit Wurzel geschlagen; in Florenz erscheint sogar ein eigenes Journal für Quartettmusik, der „Boccherini, Giornale musicale per la Società del quartetto“, in dem sich Analysen z. B. Beethoven'scher Quatuors finden, um diese Werke dem Verständniß der Italiener näher zu bringen. Hier zu Lande hörte man aber zuerst am heiligen Abende einige Pièçen öffentlich vortragen, mit denen eine Reihe von Soirées für Quartettmusik eröffnet wurde. Zwei junge Deutsche, welche sich mit zwei Mitgliedern des hiesigen Theater-Orchesters verbunden haben, führten im Saale des Fremdencasinos das Kaiserquartett von Haydn, das Dmoll-Trio (Op. 49) von Mendelssohn und das Bdur-Quartett (Nr. 3) von Mozart vor. Was in hiesiger Stadt von italienischen Musiknotabilitäten vorhanden ist, hatte man eingeladen, und sowol die Musik an und für sich, als auch der Vortrag schienen den vollsten Beifall zu finden.“ — Es ist sehr zu bedauern, daß der Correspondent der „Süddeutschen Zeitung“ die Namen der um die Verbreitung deutscher Kammermusik so verdienstvollen beiden „jungen Deutschen“ nicht genannt hat.

— Im Theater an der Wien hat sich am 24. März während der Vorstellung von Feldmann's „Ueber Land und Meer“ der Unfall zugetragen, daß Frl. Sänger beim Tanze der Rampe zu nahe kam und in die Lampenreihe stürzte, wodurch das leichte Kleid der Tänzerin sofort angezündet war, so daß dieselbe von einem furchtbaren Flammenmeere umgeben war. Durch die Geistesgegenwart der HH. Liebold und Winter gelang es jedoch, die Flamme nach einigen Secunden zu unterdrücken, und man konnte dem allerdings bestürzten Publicum die Nachricht bringen, daß die Brandverletzungen, welche die Tänzerin erhalten, durchaus nicht gefährlich seien. Jetzt ist Frl. Sänger bereits vollständig wieder hergestellt.

(Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. — Stipendium betreffend.) Zur Prüfung der von den Bewerbern um das Stipendium der Mozart-Stiftung eingelieferten Arbeiten waren erwählt die Herren:

Hofcapell-M. Heinrich Dorn in Berlin,
Hofcapell-M. Franz Lachner in München,
Musik-Dir. Dr. Aloys Schmitt in Frankfurt a. M.

Nach dem übereinstimmenden Inhalte der von diesen Herren erstatteten Gutachten konnte der Verwaltungs-Ausschuß keine der gelieferten Arbeiten als den Anforderungen unserer Stiftung genügend erkennen und hat einhellig den Beschluß gefaßt, zur Zeit von der Vergebung eines Stipendiums Umgang zu nehmen.

Frankfurt a. M., den 15. April 1863.

Der Verwaltungs-Ausschuß der Mozart-Stiftung.
Dr. Ponfick, Präsident.
Dr. Eckhard, Secretair.

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Bèethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. No. 33. Sextett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und 2 oblig. Hörner. Op. 81b in Es. n. 18 Ngr.
——— No. 50. 51. 52. Quartette für Streich-Instrumente: Op. 131 in Cismoll. — Op. 132 in Amoll. — Op. 135 in F. n. 2 Thlr. 6 Ngr.
——— No. 53. Grosse Fuge für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Op. 133 in B. n. 18 Ngr.
——— No. 148—151. Sonaten für Pianoforte allein: Op. 79 in G. — Op. 81a in Es. — Op. 90 in Em. — Op. 101 in A. n. 1 Thlr. 15 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. No. 33. Sextett f. 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und 2 oblig. Hörner. Op. 81b in Es. n. 21 Ngr.
——— No. 51. 52. Quartette für Streich-Instrumente: Op. 132 in Am. — Op. 135 in F. n. 2 Thlr. 6 Ngr.
——— No. 53. Grosse Fuge für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Op. 133 in B. n. 24 Ngr.

Vollendet sind nunmehr folgende Serien:

Serie VI: Quartette für Streichinstrumente, Partitur-Ausgabe Pr. n. 11 Thlr. 6 Ngr. Stimmen-Ausgabe Pr. n. 16 Thlr. 21 Ngr.
Serie VII: Trios für Streichinstrumente, Partitur-Ausgabe Pr. n. 2 Thlr. 12 Ngr. Stimmen-Ausgabe Pr. n. 3 Thlr. 9 Ngr.
Serie XV: Werke für Pianoforte zu 4 Händen Pr. n. 1 Thlr. 6 Ngr.

Subscriptionen auf das Ganze der Ausgabe wie auf einzelne Serien werden fortwährend angenommen. Prospecte sind unentgeltlich in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben.

Leipzig, im April 1863.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

Agosty, H., La Reine de Saba. Choeur des Sabiennes. 45 kr.
Badarzewska, Magdalena, Fantaisie. 54 kr.
——— La Prière exaucée. Réponse à la Prière d'une vierge. 54 kr.
Dombrowski, H., Seule!!! Mazurka favorite. Op. 27. 36 kr.
——— Polonaise historique sur des motifs nationaux. Op. 30. 1 fl.
Goria, A., Dernier Chant en Provence. 18 kr.
Gounod, Ch., La Reine de Saba. Réverie arabe. 36 kr.
Graziani, M., I Pepistrelli (Les Chauves-souris). Valse de Salon. 45 kr.
Gregoir, J., Concerto. Op. 100. 2 fl. 24 kr.
Heller, St., 3 Schäfer-Stücklein. Op. 106. 1 fl. 21 kr.
Ketterer, E., Le Réveil de Pâtres. Morceau de Salon. Op. 117. 45 kr.
Krüger, W., Un Ballo in Maschera. Transcription. Op. 90. 1 fl.
——— La Reine de Saba. Transcription. Op. 112. 54 kr.
——— Hymne des Nations, de Verdi. Transcription. Op. 114. 54 kr.
Liszt, F., 2. Concerto pour Piano et Orchestre. Partitur 6 fl.
Marx, H., La Reine de Saba. Quadrille. 36 kr.
Metzger, J., Souvenir du tir national allemand. Polka. 18 kr.
——— La belle Jurassienne. Polka. 18 kr.
Musard, Patti-Polka. 36 kr.
Strauss, La Reine de Saba. Suite de Valses. 45 kr.
Thalberg, S., Ballade. Op. 76. (Leichte Ausgabe.) 45 kr.
Tausig, C., Der Ritt der Walküren, von R. Wagner. 1 fl. 21 kr.
——— Siegmund's Liebesgesang aus der Walküre, von R. Wagner. 54 kr.
Bazzini, A., Il Pirata. Fantaisie de concert pour Violon av. Piano. Op. 27. 2 fl. 24 kr.
Vieuxtemps, H., Grande Sonate pour Piano et Violon. Op. 12. (Nouvelle édit. revue par l'auteur.) 4 fl. 48 kr.
Batta, A., Juliette. Conte d'Enfant pour Violoncelle av. Piano. 1 fl.
Böhm, Th., 24 Études pour Flûte seule, en 2 Suites. à 1 fl. 12 kr.
Arditi, L., L'Ardita (Liebeszauber). Valse p. canto con acc. di Piano. (L'Aurora No. 236.) 45 kr.
Denefve, J., 6 Choeurs à 4 voix d'hommes. Part. et Parties No. 1—6. à 1 fl. 21 kr.
Lachner, F., 3 Chöre für 4 Männerstimmen. Op. 114. Partitur u. Stimmen 1 fl. 30 kr.

Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Arien aus der Matthäus-Passion

von

Joh. Sebastian Bach

mit Begleitung des Pianoforte

bearbeitet von

Dr. Robert Franz.

Drei Arien für Sopran.

No. 1. Blute nur, du armes Herz
No. 2. Ich will dir mein Herze schenken
No. 3. Aus Liebe will mein Heiland sterben
} 25 Ngr.

Drei Arien für Alt.

No. 1. Erbarme dich mein Gott
No. 2. Buss und Reu
No. 3. Können Thränen meiner Wangen
} 1 Thlr. 5 Ngr.

Drei Arien für Bass.

No. 1. Komm, süsses Kreuz
No. 2. Gebt mir meinen Jesum wieder
No. 3. Gerne will ich mich bequemen
} 1 Thlr.

Diese Bearbeitung der vorzüglichsten Arien aus Bach's Matthäus-Passion ist allseitig als eine „**meisterhafte, ganz auf der Höhe Bach'schen Geistes stehende**" anerkannt.

Wichtiges Studien-Werk für Pianisten mit 10 Thlr. Prämien-Genuss.

Im Verlage von **Schuberth & Co.** erscheint in Heften à 12 Ngr.:

Classische Hochschule für Pianisten in 160 Meister-Studien (30 von Cramer, 24 von Clementi, 12 von Scarlatti, 37 von Händel, 64 von Bach) für den Unterricht stufenweise geordnet, mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung von L. Köhler, in 5 Abtheilungen oder 25 Monatsheften, jedes von 4 grossen Notenbogen 3 Ngr.

☞ Jeder Abtheilung steht die Biographie des Componisten vorgedruckt und zu allen Tonstücken, 160 an der Zahl, (es sei eine Etude, Sonate oder Fuge) ist die Anleitung zum richtigen Studium beigegeben.

Weiteres besagt der Prospect, der in allen Buch- und Musikhandlungen gratis zu haben ist.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 1. Mai 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 18.
Achtundfunfzigster Band.

H. Wehrmann & Comp. in New York.
L. Schrettenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Hector Berlioz als Schriftsteller. Von Richard Pohl. (Schluß.) — Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden. Von Heinrich Marschner. (Fortsetzung.) — Ein Concert der Löwenberger Capelle. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Rom, Luzern). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Hector Berlioz als Schriftsteller.

Von

Richard Pohl.

(Schluß.)

So waren 15 Jahre vergangen, ohne daß Berlioz daran gedacht hatte, eine Sammlung und Sichtung seiner Artikel vorzunehmen. Nach Erscheinen seiner „Reisebriefe aus Deutschland" machte sich aber das Bedürfniß, dieselben in einer Separat-Ausgabe veröffentlicht zu sehen, so dringend geltend, daß er 1844 zwei Bände Gesammelter Schriften erscheinen ließ*), von denen der erste die musikalische Reise durch Deutschland, der zweite seine Reise-Erinnerungen aus Italien (als Stipendiat des Pariser Conservatoriums) enthielt, wozu er noch eine Auswahl seiner besten bis dahin erschienenen Artikel (theils Kritiken, theils Novellen) fügte. Das Werk, von dem in Deutschland nur die oben erwähnten Reisebriefe durch Uebersetzung bekannt sind, wurde stark gelesen, gekauft und — vergriffen. Zu einer zweiten vermehrten Auflage konnte sich Berlioz nicht entschließen, vermuthlich, weil die ganze Zusammenstellung zu wenig systematisch war und das Zufällige der Entstehung durchblicken ließ.

Endlich entschloß er sich, 1853 die „Soirées de l'Orchestre" herauszugeben, die in Frankreich nicht geringeres Aufsehen machten, als jene früheren Bände. Binnen Jahresfrist war die Auflage von 3000 Exemplaren vergriffen und eine zweite nöthig, die bereits 1854 erschien. Deutsche belletristische und musikalische Blätter haben wol einzelne Erzählungen und Artikel aus diesem Buche in Uebersetzungen veröffentlicht; aber in der Gesammtheit ist es bei uns bis jetzt nur Denen bekannt geworden, die es im Original lesen konnten.

Die „Soirées de l'Orchestre" sind ein interessantes und dabei höchst liebenswürdiges Buch; ich halte es für sein gelungenstes literarisches Werk. Es besteht zwar, wie die übrigen auch, aus gesammelten Artikeln, die zu sehr verschiedener Zeit geschrieben wurden; aber der überaus reiche und mannigfaltige Inhalt wird durch ein gemeinsames Band zusammengehalten, das in den anderen Sammelwerken fehlt. Dem Beispiele von Tieck und Hoffmann folgend, welche ihre Novellen und Phantasiebilder im „Phantasus" und in den „Serapionsbrüdern" durch eine besondere Erzählung verknüpften, hat Berlioz hier eine ähnliche Form erfunden. Er nimmt an, daß die Mitglieder eines Theater-Orchesters, die sich fast täglich versammeln und sich häufig langweilen, in den Pausen, in den Proben, ja selbst während den Aufführungen schlechter Opern durch Unterhaltung und Lecture sich zu zerstreuen suchen. Vom Capellmeister bis zum Orchesterdiener herab werden die Vertreter fast aller Orchesterinstrumente redend eingeführt; selbst ein Abonnent aus dem Parquet mischt sich in die Conversation, die bald ernst, bald launig geführt wird, und außerordentlich mannigfaltig sich gestaltet. — Unter dieser elastischen Form hat Berlioz theils Novellen und Genrebilder, theils Biographisches, Historisches und Kritisches in interessanter Abwechselung geistreich zu verbinden gewußt; auch ein Theil seines früheren, vergriffenen Werkes wurde hier wieder aufgenommen, soweit der Inhalt in diesen Rahmen paßte. Die übrigen Bestandtheile der oben erwähnten „Voyage musical" wurden auf die späteren literarischen Werke vertheilt, so daß, mit Ausnahme einiger kleinerer Artikel, fast der ganze Inhalt jener zwei ersten Bände nach und nach wieder reproducirt wurde, und nichts Wesentliches davon verloren ging.

Die hierauf folgende literarische Publication von Berlioz (mit der „Instrumentationslehre" bereits die vierte) waren die „Grotesques de la musique" (Paris 1859), eine Fortsetzung der „Soirées", aber ohne verbindende Erzählung und mit weniger bedeutendem Inhalt. Sie enthalten, außer einer Reihe anziehender Reisebriefe aus Frankreich und Baden-Baden, eine Menge kleinerer Anekdoten, feiner Aperçus, humoristischer Einfälle und komischer Erlebnisse; der Ton ist ein durchweg heiterer, die Abwechselung des Ganzen bietet reichen Stoff zu angenehmer und doch zugleich belehrender Unterhaltung. Ich kenne im Deutschen kein ähnliches Buch, da es natürlich über dem Niveau einer blosen Anekdotensammlung sich zu erhalten und durch die künstlerischen Anschauungen des Autors eine gewisse höhere Einheit sich zu bewahren weiß.

*) „Voyage musical en Allemagne et en Italie. Études sur Beethoven, Gluck et Weber. Mélanges et Nouvelles." — Paris, 1844. Jules Labitte. (2 Bände.)

Hierauf folgte endlich vor wenig Monaten das neueste Buch: „A travers chants“ — beiläufig bemerkt, ein Titel, der im Deutschen unübersetzbar ist, zumal er zugleich einen Calembourg mit „à travers champ“ (querfeldein) enthält. — So launig der vorhergehende Band war, so ernst ist im Ganzen dieser neueste. In ihm waltet der wissenschaftliche Ton vor, die musikalische Analyse überwiegt das Didaktische, zuweilen mit Humor gewürzt und humoristischen Episoden durchflochten. Denn Berlioz ist ein zu feiner Schriftsteller und ein zu guter Feuilletonist, um das Gesetz der Mannigfaltigkeit in der Einheit mit der Aufgabe, zugleich zu unterhalten und zu belehren, nicht verbinden zu können. Den Voltaire'schen Satz: „daß jeder Genre erlaubt sei, nur nicht der langweilige“, hat sich Berlioz vortrefflich eingeprägt, — denn er ist nie langweilig. — Sein neuestes Buch ist noch dadurch von Interesse, daß es die ersten Artikel, die Berlioz überhaupt geschrieben hat, reproducirt, und zwar in fast unveränderter Form: so die Studie über „Musik“ im Allgemeinen, die man als sein künstlerisches Glaubensbekenntniß bezeichnen darf, weshalb sie auch sehr passend diesen neuesten Band eröffnet, wie sie einstmals seine kritische Thätigkeit an der „Gazette musicale“ eröffnete; so ferner die Artikel über Beethoven's Symphonien, wie bereits oben erwähnt, die ersten, die er überhaupt veröffentlichte; ferner die Artikel über Gluck und Weber. Durch den fast unveränderten Abdruck jener Jugendarbeiten sprach Berlioz zugleich stillschweigend aus, daß er im Verfolge seiner 35jährigen kritischen wie schaffenden Laufbahn seinen künstlerischen Glauben nicht geändert hat, daß er noch heute über die wichtigsten Kunstfragen genau so denkt, wie damals, als er noch Schüler des Conservatoriums war: eine Consequenz von imponirender Größe; ein Bekenntniß, wie es nur Wenige ablegen könnten und noch Wenige auszusprechen wagen dürften. Bekanntlich hat Schumann im Vorworte zu seinen „Gesammelten Schriften“ ein ganz ähnliches Bekenntniß gemacht.

Berlioz liebt keine Vorreden, und wenn er sie giebt (wie in den „Soirées“ und „Grotesques“) sind sie humoristischer Art. Ebenso wenig liebt er, Anmerkungen oder Erläuterungen zu seinen Artikeln zu geben; nicht einmal eine chronologische Folge ist eingehalten. Dergleichen „Apparate“ überläßt er seinen Commentatoren und Biographen, die sich hinein finden mögen, so gut sie können. Das ist freilich im ächten Feuilleton-Genre gedacht, aber für uns gewissenhafte Deutsche keineswegs bequem. Daß er Aeltestes wie Neuestes, Ernstes und Heiteres nicht neben einander setzte, entspricht allerdings dem Titel „A travers chants“ (den man allenfalls, wenn auch plump genug, mit „Musikalisches Querfeldein“ übersetzen könnte), wodurch er deutlich aussprach, daß er es nicht anders haben wollte.

Mit diesem neuesten Buche sind jedoch seine bereits vorhandenen Schriften noch nicht abgeschlossen. Zwei Bände seiner Memoiren liegen im Manuscripte fertig vor; er begann sie in London 1843 und arbeitete daran bis 1855. Hierspricht er sich mit rückhaltloser Offenheit über seine eigenen Schicksale, wie über viele Zeitgenossen aus; namentlich seine Jugendgeschichte ist mit großer Ausführlichkeit und Wärme geschildert; seine Reisebriefe aus Italien und Deutschland sind hinein gearbeitet; je näher er der Gegenwart rückt, desto wortkarger wird er. Auch darin liegt ein ergreifendes, wenn auch stummes Bekenntniß! — Berlioz konnte sich bis jetzt nicht entschließen, diese Memoiren bei seinen Lebzeiten zu veröffentlichen; er hat sie zu seinem literarischen Testament bestimmt. Dies ist, bei dem großen Interesse, das man gegenwärtig für Memoiren der Zeitgenossen hat und bei dem reichen Stoff, den gerade seine Bekenntnisse und Erlebnisse für die Geschichte der Gegenwart bieten, lebhaft zu bedauern. Wir hoffen auch, daß es dem Drängen seiner Freunde noch gelingen wird, hier seine persönliche Antipathie gegen die Oeffentlichkeit zu überwinden.

Schließlich darf man keineswegs glauben, daß in diesen erwähnten Schriften nun auch Alles enthalten sei, was Berlioz etwa geschrieben hat. Es ist kaum die Hälfte. Seine sämmtlichen Werke zu veröffentlichen, dürfte er sich nicht entschließen können, da er gegen sich selbst hierin weit strenger verfährt, als irgend ein anderer Herausgeber es sein würde. — Ich vermißte so viele Feuilletons in seinen bisherigen Sammelwerken, daß ich mein Bedauern darüber gegen ihn offen aussprach. Er antwortete: „Was an meinen Feuilletons allenfalls Gutes ist, findet sich in meinen Büchern gesammelt. Das Uebrige verdient nicht, gelesen zu werden.“ — Eine so übergroße und aufrichtige Bescheidenheit dürfte bei Schriftstellern von seiner Bedeutung wol auch selten genug gefunden werden!

Ueber den Inhalt der einzelnen Bücher oder einzelnen Artikel hier mehr zu sagen, dürfte an dieser Stelle zu weit führen. Dies bleibe Anderen überlassen, denen ich — durch mein seit Jahren beabsichtigtes, jetzt durch das Entgegenkommen eines thätigen und umsichtigen Verlegers vertrauensvoll begonnenes Unternehmen, Berlioz als Schriftsteller in Deutschland einzuführen — diese Aufgabe näher gerückt habe. — Nur zur allgemeinen Charakteristik des Meisters seien noch einige Worte hinzugefügt.

Berlioz schreibt ein so gewähltes und ausnahmsweise feines Französisch, daß seine Schriftsprache nicht nur die der gewöhnlichen Conversation, sondern auch die der meisten Romanschriftsteller und Feuilletonisten weit überragt. Sein Styl ist vielmehr dem der französischen Dichter und Aesthetiker unbedenklich an die Seite zu stellen. Bei alledem ist er keineswegs schwerfällig oder schwülstig; aber schwungvoll, stets voll Noblesse, oft poetisch; er vergißt nie, daß er „Feuilletons“ schreibt, wird also nie breit, gelehrt, langweilig: aber er vergißt auch nie, daß er kein Tagesschriftsteller ist. Seiner höheren Aufgabe sich stets bewußt, strebt er eine musterhafte Classicität des Ausdruckes, die größte Reinheit in der Sprache an und weiß damit doch eine seltene Eleganz zu verbinden.

Wie die Form, so auch der Inhalt. Berlioz zeigt in seinen Schriften eine Vielseitigkeit, deren nur wenige musikalische Schriftsteller sich rühmen können. Er kann so „gelehrt“ schreiben, wie nur irgend ein Theoretiker. Dies zeigt seine berühmte „Instrumentationslehre“*), die man geradezu als classisch bezeichnen muß. Im Französischen bereits in zweiter Auflage erschienen, ist sie ins Deutsche, Englische und Italienische übersetzt und die Quelle für alle neueren Lehrbücher der Instrumentation geblieben. — Aber auch in solchen Artikeln, wo eine eingehendere musikalische Analyse am Platze ist, geht er bei einzelnen Fragen so weit, wie ein Theoretiker nur immer gehen kann. Ein Accord, eine Modulation, eine Instrumental-Combination, eine rhythmische Feinheit, eine melodische Wendung, der falsche oder richtige Ausdruck einer Gesangsphrase können ihn dann so ernst beschäftigen, als wenn er auf dem Lehrstuhle des Conservatoriums zu docciren hätte. — Dann aber kann er wieder schwärmen und schwelgen, wie der beste Poet; seine Phantasie ergeht sich in Bildern, die oft neu, niemals trivial sind; seine Sprache erhält dithirambischen

*) „Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes, suivi de la Théorie du Chef d'Orchestre.“ Paris, Schonenberger. (Zweite verbesserte Auflage.)

Schwung: er malt in Worten. Mit seiner umfassenden Kenntniß der großen Meister verbindet er eine glühende Verehrung derselben; seine Auffassung ihrer Werke ist gleichzeitig geistvoll und herzenswarm; er verbindet Verstandesschärfe mit Gemüthstiefe; Feinheit der Empfindung mit Vielseitigkeit der Bildung.

Bei solchen Eigenschaften kann es kaum überraschen, daß er zugleich wirklicher Dichter ist. Die Novellen, die er geschrieben, sind nicht besonders groß und spannend in der Erfindung, aber elegant in der Ausführung, von feiner Beobachtung und scharfer Menschenkenntniß zeugend, unterhaltend und belehrend zugleich. Außerdem hat er auch die Texte zu mehreren seiner großen Vocalwerke selbst gedichtet: so zur „L'enfance du Christ" und zu seinen beiden neuesten Opern: „Die Trojaner" und „Beatrice und Benedict". — Die Verse sind gewandt und klangvoll, vortrefflich gereimt und enthalten gute lyrische Gedanken; der dramatische Bau ist natürlich und doch effectvoll, — kurz, wenn diese Textbücher auch keine Wagner'schen Muster-Dramen genannt werden können, so sind sie doch besser, als die meisten französischen Libretti.

In anderen Artikeln ist Berlioz wieder durch und durch Humorist, Ernst und Scherz, Wahrheit und Dichtung genial verbindend; dabei von schlagendem Witz, oft voll beißender Ironie; dann wieder träumerisch und schwermüthig; bald durchaus objectiv, bald ganz subjectiv — kurz, Humorist in der edelsten Bedeutung des Wortes.

Erst wenn seine gesammelten Schriften vollständig abgeschlossen vorliegen, wird man ein eingehenderes Gesammt-Urtheil über ihn fällen können. So viel geht aber schon aus diesen kurzen Andeutungen hervor, daß seine Schriften nicht allein für den Musiker und Schriftsteller, sondern hoffentlich für Jeden, der an Kunst und Literatur Antheil nimmt, also für Jeden Gebildeten überhaupt, von Interesse sein dürften.

Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden.

Von

Heinrich Mannstein.

(Fortsetzung.)

Den nächsten Ersatz für das verlorene Schöne sollte Oesterreich der schönen Elbeherrscherin schicken. Die deutsche bekannte Tragödin Sophie Schröder kam mit ihrer im lieblichsten Jugendreize blühenden Tochter Wilhelmine nach Dresden, einer jungen Sängerin, deren Geschichte durch die Faseleien einer wahren Waschhaus-Literatur fast zur Mythe geworden ist, für deren Entwirrung ein zweiter Lessing geboren werden möchte. Da wir zufällig die Genesis dieser großen Deutschen kennen und diese mit dem Inhalte der vorliegenden Blätter so ganz zusammengehörig ist, will uns beinahe das Gefühl einer höheren Bestimmung beschleichen, welche sichtbar waltend einherschreitet, so oft die Wahrheit in Gefahr geräth unterzugehen, sei es nun, um die Ungerechtigkeit zu sühnen, welche die undankbare Mitwelt großen Geistern immer und immer wieder erweist, oder um durch Kritik historisch den Standpunct festzustellen, von dem große Erscheinungen zu beurtheilen sind. Wilhelmine Schröder trat, wenn wir nicht irren, zuerst als Libussa in Conradin Kreutzer's Oper vor dem Dresdner Publicum auf und wurde in Bälde, mehr durch körperliche Vorzüge und entschiedenes Darstellungstalent, als durch bedeutende Singekunst, der Günstling desselben. Denn nach ein paar Jahren schon war ihre Stimme dergestalt herabgekommen, daß die Direction ihr einen Schauspieler-Contract mit 800 Thalern Gehalt zuschickte. Sie war damals bereits die Gattin des Schauspielers Carl Devrient, und es war natürlich, daß dieser unseren großen Meister in dieser Sache um Rath fragte, der dahin ausfiel, die früh passirte Sängerin eine ganz neue Schule durchmachen zu lassen, denn weil der Verfall ihrer Stimme scheinbar nicht in Erschöpfung des Organe, sondern nur in momentaner Schwächung beruhe, so möchte diese durch eine gute Methode wol wieder zu kräftigen und für den Gesang geschickt zu machen sein. Miksch übernahm den Unterricht, der auch nach wenigen Monaten ein so günstiges Ergebniß lieferte, daß Herr Devrient es gerathen fand, seine Gemahlin der Schule wieder zu entnehmen. Die Folgen davon zeigten sich nur zu bald in dem wiederkehrenden Verfalle der schönen Sopranstimme Wilhelminen's, und jener war nun in der Lage, den verstimmten Lehrer abermals um Hülfe anzugehen. Es war diesem sicher nicht zu verargen, wenn er wenig Lust zeigte, dem erneuten Ansinnen zu entsprechen, zumal bei der vorigen Kündigung ein eben nicht zu erwähnender Zug vorgekommen war. Indessen das große Talent einer Schröder-Devrient zog einen Geist wie Miksch allzu mächtig an, als daß er genug Centrifugal-Kraft in sich hätte haben können, um es abzustoßen; er willigte endlich mit den Worten ein: „Wohlan, ich will noch einmal das Werk übernehmen, aber im Voraus erkläre ich Ihnen, sobald ihre Frau mir den geringsten Eigensinn oder Ungehorsam entgegensetzt, so verlasse ich Ihr Haus und kehre nie wieder dahin zurück, wenn Sie mir auch den Weg mit Ducaten belegen wollten." Dies waren seine Worte.

Die Gesangstunden begannen nun von Neuem, und zwar ganz so, wie mit einem Anfänger. Dies Mal hatte sich Madame Schröder-Devrient auf Gnade und Ungnade ergeben, sie sah, ohne Miksch gab es keine Rettung für sie, und studirte daher mit eisernem Fleiße und strengem Gehorsam, wobei die Vortrefflichkeit der Schule sich abermals bewies; denn schon nach einigen Monaten konnte Miksch daran denken, mit seiner hochbegabten Schülerin eine größere Partie zu studiren. Auf dem Repertoire stand eben der „Freischütz", und: „Bringen Sie einmal den „Freischütz" her", rief er Wilhelminen zu. Diese sah ihn mit zornigem Erstaunen an und fragte: „Doch nicht zum Studiren?"

Er. Allerdings, zum Ansehen nicht.

Sie. (Außer sich:) Diese abgedroschene Partie soll ich wieder studiren — ich habe die Agathe sechs und zwanzig Mal gesungen —

Er. Aber wie! Jetzt sollen Sie sie ordentlich singen lernen.

Sie. Nimmermehr, Miksch, ich habe mir diese Rolle zum Ekel gesungen, ich kann sie nicht von vorn anfangen

Er. Freilich, durch die Art, wie Sie sie seither sangen, mußte sie Ihnen wol zum Ekel werden, jetzt sollen Sie sie so singen, daß Sie und alle Welt sich daran freuen werden.

Sie. Machen Sie, was Sie wollen, ich gehorche nicht.

Er. Jetzt sind wir also bei dem von mir vorausgesehenen Momente angekommen — leben Sie wohl, Madame!

Miksch ergriff seinen Hut und ging zornig nach der Thüre, die Schröder-Devrient dies sehen, sich ihm entgegen werfen und ihn schreiend aufhalten, er sich los machen, sie sich zu Boden werfen und convulsivisch krümmen, war ein einziger schreckenvoller Augenblick, den Miksch nie vergessen konnte. Er hob die in Krämpfen erstarrte Schönheit mit Mühe

auf das Sopha, wo sie sich unter den Händen ihrer Dienerinnen bald zum Bewußtsein wieder erholte. Beide hatten sich kennen lernen, er fühlte sich als Meister, sie als Schülerin, und zwar zu ihrem höchsten Glücke, denn Alles, Alles, was sie an geistigen Schätzen und irdischem Glanze fortan besaß, verdankte sie ihrem herrlichen Meister; und alle die edelsten, erhabensten Kunstgebilde, welche ihr Genius vor die Ohren und Augen des berauschten Volkes zauberte, verdanken wir zuletzt doch der großen Schule, die sie bei ihm genoß. Von diesen unvergeßlichen Gestalten war die Agathe in Weber's „Freischütz" die erste und lieblichste, ein göttliches Geschöpf im Gewande einer Jägerstochter, ein Mädchen, vor dem die Nymphen des Waldes erbleichten, wie die Sterne vor der aufgehenden Sonne. Durch Miksch erkannte die Schröder-Devrient erst, daß der Sänger berufen sei, die Sprache des Poeten mit dem vollkommensten Tone und der ausdrucksvollsten Declamation zu sprechen, also die Kunst des Dichters, Componisten und Redners in sich zu vereinigen; daß demnach der Gesang die vollkommenste Nachbildung aller Seelenzustände ist, welche die schönen Künste überhaupt geben können. Hier lernte sie begreifen und beweisen, daß der ächte Gesang die Seelen im Sturme mit sich fortreißt, während die plastischen Künste auch in ihren höchsten Offenbarungen immerhin nur eine kalte Bewunderung erzeugen. Das Originalste aber an ihr war die Vereinigung des Gesanges mit einem zweiten Elemente, der Mimik, darin ist die Schröder-Devrient nie erreicht worden; und doch läßt sich fragen, ob es nicht besser gewesen wäre, wenn sie dem Gesange zu Gunsten der Mimik weniger Kräfte entzogen hätte? Jedoch würde eine Untersuchung dieser Frage kein Resultat haben können, weshalb wir sie unterlassen und die Künstlerin nehmen, wie sie war. Auch zu dieser eigenthümlichen Verschmelzung gab das Studium der Agathe die erste Veranlassung, indem Miksch als plastischer Künstler Wilhelminen das Princip einimpfte, daß das Spiel des Sängers nach akademischen Schönheitsgesetzen geregelt sein müsse. Dies zündete unverlöschbar in ihr, und so entstand die ganz originale akademische Mimik der Sängerin, welche im Bunde mit ihrer classischen Singekunst den Enthusiasmus von Deutschland, Frankreich und England erregte. Die Schröder-Devrient spielte nicht in dem herkömmlichen dramatischen, sondern im malerischen Style, indem bei ihr die plastische Schönheitsregel das Letzte und Höchste war, also ein Ideal, nicht die reale Natur ihr Ziel. Da nun in der classischen Gesangskunst das oberste Gesetz gilt, daß im Tone ein Ideal liegen müsse, so entstand in ihren Schöpfungen jenes Wesen, was die Berichte immer als unbegreiflich, unbeschreiblich oder auch als göttlich bezeichneten, welches wir im Interesse wahrer Kunstanschauung hier definirten und was nichts Anderes war, als die Vereinigung zweier Ideale, des musikalischen und des plastischen Ideals. In der Oper war dieselbe möglich, während sie im Schauspiele undenkbar ist; sie war auch dort nur dadurch verwirklicht worden, daß Wilhelmine für beide Richtungen ein eminentes Talent besaß und ihr ganzes Sein von dem Odem des Genies durchdrungen war. Vorherrschendes, ganz überwiegendes Merkmal war in ihrer Plastik die Grazie, jenes Product edler Natur, welches oftmals so ganz irrig aufgefaßt wird, und dem wir zu tieferer Verständigung über das geniale Wesen unserer Künstlerin hier eine kurze Betrachtung widmen müssen. Die Grazie wird leider oft gar nicht erkannt, man hält so häufig den Anstand, die Decenz, mit einem Worte die Vornehmheit dafür, Dinge, welche gewissermaßen das Gegentheil der Grazie sind, Ausflüsse der territorialen Begriffe über Anstand, Productionen der örtlichen Culturzustände, während die Grazie der Ausfluß ungetrübter Natur ist. Der Schreiber dieser Zeilen sprach sich bereits zur Blüthezeit unserer Künstlerin dahin aus, daß sie allein unter allen dramatischen Darstellerinnen jenes göttliche Natur-Element zur Anschauung bringe. Die Grazie ist dem conventionellen Wesen der Gesellschaft ganz fremd, und dieses letztere nur vertreten die Bühnenkünstler. Die Grazie ist aber das Gegentheil von der socialen Uebereinkunft, sie ist der Ausfluß eines reinen, edeln Wesens, das gerade den geselligen, meist ungesunden Formen widerspricht. Grazie ist das Product der edeln Race, je edler die Race, desto vorherrschender die Grazie — die griechischen Soldaten lagen todt noch graziös auf dem Schlachtfelde, die Römer mit trotziger Miene und Geberde. So muß denn die Grazie schön sein, während die Vornehmheit zierlich ist, und schön war die Mimik unserer geliebtesten Künstlerin, schön ihr Gesang, und es mußte die Vereinigung dieser Ideale nothwendig ein Bild erzeugen, was mehr dem Reiche des Göttlichen als des Irdischen angehörte. Wichtig erscheint es, den Entwickelungsgang dieser einzigen, vielleicht niemals wiederkehrenden Kunst-Erscheinung zu verfolgen. Jede Lehre, jeden Gedanken ihres Meisters faßte sie mit wunderbarer Schärfe und glühender Begeisterung auf. Sie hatte kaum seine Ideen über das Spiel in der Oper vernommen, als sie auch eifrig die Antiken studirte. Miksch machte sie auf die seltene Harmonie ihrer Formen und die Grazie ihrer Stellungen und Bewegungen aufmerksam, er wies darauf hin, welche unendlichen Vortheile sie als Darstellerin daraus ziehen könne, und sogleich wimmelte ihre Phantasie von Gestalten. Miksch verwandte gleich auf die erste Scene der Agathe eine außerordentliche Sorgfalt beim Einstudiren, er definirte das Wesen dieses Naturkindes, Unschuld und Grazie, Unmittelbarkeit des Ausdruckes und Naivetät zeigte er ihr als seine Bestandtheile, den ganzen Text der Scene zergliederte er psychologisch, die Schritte, welche Wilhelmine auf der Bühne bei den verschiedenen Gliedern der Situation vor- und rückwärts zu thun hatte, wurden ausgezählt, die motivirenden psychologischen Pausen dringend eingeschärft, als unerläßlich für die Gedankenübergänge. „O, wie hell die goldnen Sterne, mit wie reinem Glanz sie glühn" mußte mit einem ganz lichten Vocal-Colorit, „Nur dort in der Berge Ferne scheint ein Wetter aufzuziehn" mit einer dunkeln Klangfarbe gesungen, der Uebergang von dem ersten zum zweiten Satze durch Hinausblick in die Landschaft vorbereitet werden. „Dort am Wald auch schwebt ein Heer dunkler Wolken dumpf und schwer" ward durch einen kleinen Halt wieder getrennt, die letzten Umstandswörter schwer und düster accentuirt. Jedes Portament, jeder Athemstrich ward sogleich in das Notenblatt eingezeichnet, jedes Wort wie ein Heiligthum behandelt, die schöne Naturmalerei in kräftigsten Tonfarben gehalten und die letzten Worte „Nur die Nachtigall und Grille scheint der Nachtluft sich zu freu'n" nicht wie ein zufälliges Anhängsel hingeschleudert, sondern mit allem Wohllaute dieser holden Sänger der Wälder ausgestattet und als ein köstlicher Schluß des schönen Gemäldes mit aller Innigkeit hinzugefügt. Wie staunte Wilhelmine über diese ihr neue Art, Gesang zu treiben, aber wie genial und groß faßte sie Alles auf! und welches Jauchzen erscholl, als sie die Lehren ihres Meisters dem staunenden Auditorium in Tönen und Formen verkörpert vorführte!

(Schluß folgt.)

Ein Concert der Löwenberger Capelle.

Löwenberg ist ein in diesen Blättern schon so oft und ehrenvoll genannter Ort, auf den seit einer Reihe von Jahren von den competentesten Seiten mit allem Nachdruck — als auf einen musikalischen Mittelpunct von sehr hervorragender Bedeutung — aufmerksam gemacht wurde: daß man bei einem ersten Besuche von den dortigen musterhaften künstlerischen und gesellschaftlichen Verhältnissen streng genommen nicht mehr überrascht werden, sondern nur längst Bekanntes und Erwartetes bestätigt finden sollte. — Dennoch müssen wir unseren (durch den Raum leider enz begrenzten) Bericht mit dem erfreulichen Geständniß eröffnen, daß wir von dem, was wir in der Residenz des ebenso liebenswürdigen und geistvollen, als im edelsten Sinne des Wortes ächt kunstsinnigen Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen gefunden und erlebt haben, trotzdem überrascht wurden, da wir unsere Erwartungen in jeder Hinsicht noch übertroffen fanden.

Die directe Veranlassung zu diesem Besuche in Löwenberg gab der Fürst Friedrich Wilhelm Constantin selbst. Sobald Hochderselbe erfahren, daß Berlioz nach Deutschland gekommen sei, um in Weimar seine neueste Oper „Beatrice und Benedict" zu dirigiren, übersandte Er ein eigenhändiges Schreiben an den französischen Meister, mit der Einladung, auf einige Tage zu Ihm zu kommen, um das letzte der diesjährigen Löwenberger Hof-Concerte zu dirigiren. Da Berlioz auf diesen ehrenvollen Ruf sofort zustimmend erwiderte, beauftragte der Fürst seinen Capellmeister Seifriz, umgehend selbst nach Weimar zu reisen, um den Tag des Concertes, sowie das specielle Programm dort persönlich zu vereinbaren. Da letzteres selbstverständlich fast nur Berlioz'sche Werke enthalten sollte, bei denen die Besetzung einer Harfe fast unerläßlich ist, erhielt auch meine Frau die Einladung zur künstlerischen Mitwirkung, und so reisten wir am 15. April, gemeinschaftlich mit Berlioz, ohne Aufenthalt direct bis Löwenberg. Dort angekommen, empfing uns die betrübende Nachricht, daß Se. Hoheit durch Krankheit ans Bett gefesselt sei, aber Hoffnung habe, dasselbe in den nächsten Tagen wieder verlassen zu können. Berlioz, der, trotz dieses bedauerlichen Zwischenfalls, auch sofort in einer längeren Audienz auf die liebenswürdigste Weise empfangen wurde, begann am folgenden Tage mit den Orchesterproben, deren überhaupt im Ganzen drei stattfanden, wovon aber zwei vollkommen genügt hätten, da die Löwenberger Hofcapelle mit einer Virtuosität spielte, über die Berlioz nicht weniger erstaunt und erfreut war, als wir Alle.

Der Concertsaal, der sich im Palais selbst befindet, faßt gegen 500 Personen, hat eine vortreffliche Akustik und ist ebenso zweckmäßig disponirt, als geschmackvoll ausgestattet. (Die Pfeiler zieren die Büsten von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Gluck, Spontini, Spohr und Mendelssohn; im Fond, über dem Orchester, ist das Medaillon von Liszt angebracht, dem in nächster Zeit das von Berlioz als Pendant sich beigesellen wird.) Für diesen Raum ist die numerische Besetzung der Capelle vollkommen ausreichend (6 erste und 6 zweite Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncelle und Bässe ꝛc.); die noch fehlenden Instrumente (Harfe, 2 Cornets à piston, Baßtuba und einige Schlaginstrumente) sucht der treffliche Capellmeister Seifriz durch geschicktes Arrangement und zweckmäßige Vertheilung der Kräfte möglichst zu ersetzen; die Qualität der Instrumente ist sehr gut, und wenn schon die Capelle im Allgemeinen als eine vorzügliche zu bezeichnen ist, so zählt sie noch speciell Virtuosen an den ersten Pulten, um die man sie allenthalben beneiden darf: Seifriz, vor Allen unter den Geigern, Popper als Violoncellist, Jägerhuber für Oboe und englisches Horn, einen vortrefflichen ersten Hornisten, Clarinettisten und Fagottisten, sehr geschickte Trompeter und Posaunisten, sowie einen Pauker, der seinen neuen, prachtvollen Pfundt'schen Maschinenpauken alle Ehre macht.

Als Berlioz bei der ersten Probe den Concertsaal betrat, empfing ihn ein dreimaliger Tusch der Hofcapelle, worauf Capellmeister Seifriz ihn im Namen Aller mit ebenso herzlichen als begeisterten Worten in französischer Sprache begrüßte. Berlioz erwiderte in angemessener Weise, und erinnerte hierbei daran, daß er schon einmal, vor 20 Jahren, an der Spitze derselben Hofcapelle gestanden habe, als der Fürst noch in Hechingen residirte. Berlioz hat diesen Besuch in einem seiner Reisebriefe beschrieben, und den nicht etwa nur äußerlich zur Schau getragenen, sondern aus wärmstem Enthusiasmus und gründlichem musikalischen Studium hervorgegangenen Kunstsinn des Fürsten schon damals gebührend hervorgehoben, indem er zugleich den überraschenden Leistungen der Hofcapelle in der kleinen deutschen Residenz seine aufrichtige Anerkennung nicht versagte.

Seitdem ist diese Capelle aber quantitativ wie qualitativ auf eine noch weit höhere Stufe gehoben worden. Der Fürst hat für seine Hofmusik den enormen Etat von jährlich 30,000 Thalern ausgesetzt — eine Summe, die im relativen Verhältniß zu den Capell-Etats der übrigen deutschen Staaten geradezu einzig dasteht. Hierbei ist noch zu bemerken, daß die Hofcapelle alljährlich nur sechs Monate (von Ende October bis Ende April) im Dienste ist, und ihre Mitglieder die zweite Hälfte des Jahres zu anderen Engagements verwenden dürfen, so daß hierdurch ihr ohnehin schon namhafter Gehalt als ein doppelt so hoher angeschlagen werden muß. Ferner steht diese Capelle auch darin einzig in ihrer Art da, daß sie lediglich nur zur Ausführung von Concerten (von denen in jeder Saison 24—30 stattfinden) verpflichtet ist, daß sie frei bleibt von ermüdendem Kirchendienst, von langweiliger Opernarbeit, von geisttödtender Zwischenactsmusik oder sonstiger musikalischer Lohndienerei, und daß überdies diese Concerte noch wahrhafte Muster-Programme haben, da vom Alten wie vom Neuesten nur das Beste und Interessanteste zur Ausführung gelangt. Hierdurch erklärt sich auch die geistige Frische, der künstlerische Enthusiasmus, das lebendige Verständniß in der Auffassung und Ausführung Aller, deren Eifer dadurch noch mehr angespornt wird, daß der Fürst bei allen Proben zugegen zu sein pflegt. Und gerade diesmal mußte der allverehrte Kunst-Mäcen bei den Proben fehlen!

Berlioz war von dem Resultate der ersten Probe entzückt; er erschöpfte sich nach jeder Nummer in Lobeserhebungen, und bekannte, eine solche erste Probe noch nicht erlebt zu haben. Die Anerkennung des Verdienstes des Capellmeister Seifriz war hierdurch zugleich mit ausgesprochen, denn er war es, der die Capelle auf diese hohe Stufe der Ausbildung gebracht hatte. Eine solche erste Probe wäre eine factische Unmöglichkeit gewesen, wenn Seifriz nicht schon allseitig so vortrefflich vorgearbeitet, und die Hofcapelle mit allen aufzuführenden Werken längst vertraut gemacht hätte, so daß Berlioz eigentlich nichts Anderes mehr zu thun hatte, als die letzte Feile anzulegen und Nuancen herauszuarbeiten, über die nur der Componist selbst gebieten kann, — wenn er nämlich zugleich ein so unübertrefflicher Dirigent, wie Berlioz ist! — Berlioz war in der Hauptprobe von den Gesammtleistungenn so ergriffen, daß er seine Thränen kaum zurückhalten konnte. Er umarmte

Seifriz und sagte ihm, daß er seit mehr als 20 Jahren keine Aufführung seiner Werke erlebt habe, die ihm eine gleich ungetrübte Freude bereitet hätte, da hier selbst jene Fehler nicht vorgekommen wären, denen er bei gewissen Stellen sonst in allen übrigen Capellen unvermeidlich begegnet sei.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

In der zweiten Hauptprüfung am Conservatorium der Musik am Sonnabend den 25. April traten auf: Hr. Constantin v. Nolte aus Nowogéorgiewsk (Violinconcert von Spohr, Nr. 9, D moll, erster Satz), Frl. Marie Hertwig aus Greiz (zweiter und dritter Satz des E moll-Concertes von Chopin), Hr. Albert Gowa aus Hamburg (Phantasie für Violoncell von Servais), Hr. Franz Leu aus Düsseldorf (zweiter und dritter Satz des Fis moll-Concertes für Pianoforte von F. Hiller), Hr. Eugen Fleißner aus München bei Baiern (Violinconcert von David, Nr. 1, E moll, zweiter und dritter Satz), Frl. Helene Friedrich aus Leipzig (G moll-Concert für Pianoforte von Mendelssohn, zweiter und dritter Satz), Hr. Carl Jung aus Bettenhausen bei Cassel (Violinconcert von David, Nr. 4, E dur, zweiter und dritter Satz) und Frl. Doris Böhme aus Dresden (F moll-Concert von Chopin, zweiter und dritter Satz). Unter den Violinspielern war Hr. Jung diesmal der hervorragendste, obwol auch Hr. v. Nolte technisch tüchtig durchgebildet ist, dabei aber noch einen zu schwachen Ton hat. Die Vortragsweise des Erstgenannten war in jeder Beziehung eine fertige, abgerundete, so daß der ihm gespendete Beifall als ein vollkommen gerechtfertigter erschien. Hr. Fleißner, der allerdings noch weitere Studien machen muß, hatte während seines Vortrages das Unglück, daß sein Instrument mehrere Male in der Stimmung herunterging, wodurch sich natürlich eine gewisse Unreinheit des Tones bemerkbar machen mußte. Eine vorzügliche Leistung war die des Hrn. Gowa. Schöner Ton und klare, seelenvolle Vortragsweise kennzeichnen sein Spiel. Unter den Pianisten haben die Damen Frl. Böhme und Frl. Hertwig am Meisten und Besten gefallen. Nicht nur ihre technische Fertigkeit, ihr scharf markirter Ton, sondern auch ihr geistiges Durchdringen erhoben ihre Vorträge über den Standpunct von Schülerinnen. Hr. Leu und Frl. Friedrich bekiesen weiter Nichts als ihre technische Errungenschaft. — Der Beifall, der sämmtlichen Auftretenden gespendet wurde, war, auch in Erwägung, daß man an eine Prüfung mit einem milderen Urtheile herantreten muß, ein übertriebener zu nennen, denn von den Vortragenden wurde Jedes drei Mal gerufen. Das Spiel der Claque war hier zu deutlich sichtbar, und mußte Manchen der Ausführenden eher in Verlegenheit setzen, als aufmunternd auf dieselben einwirken. p—.

Rom.

Während in politischer Hinsicht hier seit zwei Jahren eine wahre Sabbathsruhe herrscht, tritt die Pflege der Musik immer mehr in den Vordergrund. Namentlich wurden in dieser Wintersaison Vocal- und Instrumentalconcerte so cultivirt, daß eines das andere ablöste, daß sogar an einem Tage zwei Concerte stattfanden, was in Rom als eine Seltenheit erscheint. Eines großen Beifalls erfreuen sich die Quartett-Concerte unter Leitung des sehr musikalisch gebildeten Violinisten Ramacciotti, in denen fast ausschließlich Schöpfungen deutscher Meister, wie Bach, Haydn, Mozart, Weber, Mendelssohn, Schumann ꝛc. zur Aufführung kommen. Den größten Einfluß auf Präcision in der Ausführung dieser deutschen Meisterwerke — was namentlich in dieser Wintersaison sehr bemerklich war — hat die Anwesenheit Liszt's ausgeübt, indem er die Güte gehabt hat, den Proben beizuwohnen und dabei die nöthigen Winke zu geben. — Von größerer Bedeutsamkeit und allgemeinerer Betheiligung waren die Concerte der Renaissance de la musique vocale classique sacrée et profane. Diese Concerte stehen unter der Direction des Maestro Guiseppe Mililotti, welcher seine Aufgabe mit Eifer und Verständniß erfüllt. Am 26. März hatte das fünfte Concert in dem sehr geräumigen Saale des Palastes Altieri statt. Es war das glänzendste und besuchteste, welches seit vielen Jahren in Rom gegeben worden. Der Grund davon war, daß das Programm die Aufführung zweier Schöpfungen Liszt's ankündigte, den Cantico di S. Francesco und les Béatitudes. Lange vor dem Beginne des Concertes war der große Saal überfüllt, obgleich das Billet 10 Francs kostete. Die Bewegung darin deutete an, daß etwas Ungewöhnliches stattfinden werde. Noch waren die letzten Töne des Cantico nicht verklungen, als ein unerhörter Beifallssturm sich erhob, welcher sich nicht früher legte, als bis der Componist erschien, um nun mit gesteigerter Heftigkeit loszubrechen. Dasselbe wiederholte sich in noch anhaltenderer Weise, als die „Seligkeiten" gesungen wurden. Der Cantico wurde mit dem Piano und dem Harmonium d'Alexandre, die „Seligkeiten" mit letzterem accompagnirt. Tags darauf erschien im „Osservatore Romano" eine Kritik des Concertes, welche wir in deutscher Uebertragung folgen lassen. Wie wir aus guter Quelle erfahren, stammt sie aus der Feder eines sehr hochgestellten römischen Prälaten.

„Gestern fand im Palazzo Altieri ein geistliches Concert statt, welches wol erwähnt zu werden verdient. Der Ursprung und die Seele davon war der berühmte Commendatore Liszt, von dem Alle wissen, daß er nicht nur der erste Pianist Europas, sondern auch einer der größten Componisten ist und vorzüglich in der Musik, welche die älteste und schönste von allen ist, in der Musik eines Palestrina, Paesiello, Pergolesi, Marcello, Allegri, Bazni. Seit längerer Zeit hat Rom das seltene Glück, diesen Mann zu besitzen und weiß ihn würdig zu schätzen. Um einen neuen Titel auf die Liebe und Dankbarkeit seiner neuen Mitbürger zu gewinnen, vereinigte er sich mit den Ausgezeichnetsten unserer Künstler — unter ihnen ragen die Gebrüder Mililotti hervor —, um eine musikalische Akademie zu gründen. Sie nannte sich: Rinascimento della musica vocale classica sacra e profana, wovon wir jedoch die erste Bezeichnung des Titels nicht als richtig bezeichnen können, denn in Rom kann niemals die Rede von Rinascimento (?) sein, weil sie daselbst niemals gestorben ist. Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur die sixtinische, oder vaticanische, oder lateranensische Capelle oder die Akademie der h. Cäcilie besuchen; man wird finden, daß die große alte Schule, welche hier entstanden ist, immer noch ein ruhmvolles Leben bewahrt (?). Wenn wir nun den Titel, namentlich das erste Wort desselben, außer Acht lassen, so haben wir nur noch die herzlichsten und lebhaftesten Lobsprüche zu spenden, sowol wegen der Wahl der Stücke, als auch für die Sänger, für die gesungene Direction der HH. Mililotti, für das Ensemble und die Präcision der Chöre und für die besondere Vortrefflichkeit einiger Stimmen, wie man sie in Rom selten hört, wie die Stimme des Baritonisten Cappelloni und der Contre-Altistin Rosati.

Die Akademie gab in diesem Jahre bereits fünf große Concerte mit stets wachsendem Beifall. Dies letzte brachte nur musica sacra, theils antike, theils moderne, beide ganz vortrefflich. Eine Motette mit zwei Chören von Bach, das Veni s. Spiritus für vier Stimmen von Jomelli, ein Recitativ und eine Arie von Beethoven, zwei Nummern aus Mendelssohn's „Paulus" und Haydn's „Schöpfung" erhielten großen und wohlverdienten Beifall. Aber die drei Stücke, welche besonders Geist und Gemüth ansprachen, waren das Motetto panis angelicus von Palestrina und zwei Compositionen von Liszt für Bariton und Chor. Gegenstand der ersten war der berühmte Sonnengesang des h. Franciscus von Assisi, der anderen die acht Seligkeiten des h. Matthäus V. 1—8.

Die Sprache ist stets ohnmächtig, wenn man die Kunst schildern will, deren Kraft so sehr viel größer ist, und ich will daher keine Schilderung versuchen; sie wäre doch kalt und unzureichend. Ich will nur zwei besondere Vorzüge in der Musik Liszt's hervorheben; den ersteren möchte ich fast rein künstlerisch nennen, es ist die vollkommenste Fusion und Gradation der Töne mitten in der Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit der Tinten; der zweite ist intellectiv, es ist die vollkommenste Uebereinstimmung des Tones mit dem Gedanken und dem Affect. So wie der Vers Virgil's und Dante's erhaben ist in der Auffassung, aber nur so weit er der Idee entspricht, so der Satz von Liszt. — In den Seligkeiten heben wir mit Bewunderung den Vers hervor: Beati mundo corde, wo die Harmonien nicht mehr irdisch erschienen, und den: Beati mites, wo die Milde und Zartheit des Satzes sich in Kraft und Stärke verwandelten beim „possidebunt terram"; ferner den Vers: Beati, qui persecutionem, wo man nacheinander die Gewaltthätigkeit des Unterdrückers, die Kraft des Leidenden und die überschwängliche Größe

der Belohnung herausfühlte. Liszt ist in der That mehr als Musiker, er ist Maler und Dichter zugleich und wir wünschen ihm einen recht langen und glücklichen Aufenthalt in Rom, wo er uns die erhabenen Eindrücke, welche er hier empfängt, in so ersprießlicher und überaus schöner Weise wiedergiebt." —

Am 28. März gab der Pianist Giovanni Sgambati ein sehr zahlreich besuchtes Concert, in welchem er unter Anderem das zweite Concert von Chopin und den Liszt'schen Walzer zur Faustoper von Gounod mit wahrer Meisterschaft spielte und den größten Beifall erntete. Der junge Künstler gedenkt in diesem Sommer eine Reise nach Deutschland zu machen und sich längere Zeit in Berlin aufzuhalten. Nächst Sgambati hat sich hier diesen Winter Dr. Walther Bache, ehemaliger Schüler des Leipziger Conservatoriums, einen ausgezeichneten Ruf erworben. Seine classische Bildung documentirte sich in lobenswerther Weise durch den Vortrag mehrerer Werke von Bach, Mozart, Beethoven, und es gebührt Hrn. Bache auch das seltene Verdienst, sich nicht zu fern von den noch lebenden Autoren zu halten, da er es nicht unterläßt, Compositionen von Gade, Rubinstein, Reinecke, Liszt dem Publicum zu Gehör zu bringen. Th. L—s.

Luzern.

Ich bin mit einigen Nachrichten über unser Musikleben seit August vorigen Jahres bei Ihnen noch im Rückstande. Es haben seit dieser Zeit hier folgende Aufführungen stattgefunden: Am 27. Sept. v. J. Requiem von Kempter in der Jesuiten-Kirche; am 1. November Messe in Cdur von Haydn in der Stiftskirche; am 11. dess. Monats Concert von Frl. Wochholtz-Fabeni im Theater; am 25. ejd. die Haydn'sche Messe in der Jesuiten-Kirche wiederholt. — Am Abende desselben Tages gab der Cäcilienverein im Theater sein erstes Concert, dessen erster Theil: Quartett (Gdur) von Haydn, Romanzen für Frauenchor von Schumann, Rondo (Gmoll) von Schubert, und dessen zweiter Theil Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum" brachte. — Hierauf folgten im Monat December das Concert von Hrn. und Frau Marchesi im Casino (6. December), die Aufführung einer Messe von Kalliwoda in der Stiftskirche (25. December), und am 26. dess. Monats Concert der Musikgesellschaft im Theater, dessen Programm aus folgenden Pièces bestand: Symphonie (Gmoll) von Mozart, Duett aus „Jessonda" von Spohr, Concert für Violoncell von Molique, gespielt von Hrn. F. Hilpert aus Zürich, Ouverture zu „Lodoiska" von Cherubini, Phantasie über russische Themen, für Violoncell von Davidoff (Hr. Hilpert) und Introduction des ersten Actes aus „Tell" von Rossini. — Das Benefiz-Concert des Musik-Dir. Eduard Mertke am 6. Januar d. J. fand mit folgendem Programm statt: Erster Theil: Concert (Emoll) für Pianoforte von Chopin, Duett aus der „Stummen von Portici" von Auber und drei Pianofortepièces („Präambule" von S. Bach, Nocturne von E. Mertke und Hanslwalzer-Phantasie von Liszt); zweiter Theil: Ouverture zu „Prometheus" von Beethoven, worauf ein kleines Lustspiel von Görner folgte. — Am 2. Februar gab der Cäcilienverein sein zweites Concert und führte darin vier Balladen „vom Pagen und der Königstochter" von Schumann, „Kriegers Gebet" von Lachner ꝛc. auf. Das dritte bald darauf folgende Concert desselben Vereins (14. Februar) erfreute uns mit folgendem Programm: „Sonata appassionata" (Fmoll) von Beethoven, Arie aus „Hans Heiling" von Marschner, drei Stücke für Violine und Pianoforte von Wirst und auf Verlangen Wiederholung der Balladen von Schumann. — Am 1. März hatte man zu Gunsten der verunglückten Tessiner eine Aufführung veranstaltet, in der u. A. Chöre aus „Antigone" von Mendelssohn und Phantasie von Schubert (Op. 15, Cdur) für Pianoforte nach der Bearbeitung von Liszt zu Gehör kamen. — Der Charfreitag brachte uns den 25. Psalm von Ernst Reiter, bei welchem der Componist selbst zugegen war, in recht gelungener Weise zur Vorführung. — Die sogenannte Krönungsmesse von Righini fand am zweiten Ostertage eine würdige Aufführung.

Hr. Mortier de Fontaine durchzieht die Schweiz mit Concerten, er selbst nennt sie „historische" und spielt dabei Willmers und Pauer. Ohne diesen ihre Verdienste absprechen zu wollen, dürfte man sich wol die Frage erlauben, ob denn die Gegenwart wirklich so karg mit guten Erzeugnissen auf dem Gebiete der Pianoforteliteratur bedacht sei? Ob einem Rubinstein, namentlich aber einem Liszt, nicht ein Ehrenplatz als Vertreter der Neuzeit in einem historischen Concertprogramme zukomme? Freilich muß man aber dem Zeitgeiste gefolgt sein, und vor Allem die Obengenannten (wenigstens) technisch überwinden können.

Somit hätte ich meinen Bericht geschlossen, und ich muß gestehen, daß für eine in ihren Mitteln ziemlich beschränkte Stadt, wie Luzern, ganz Anständiges geleistet worden ist, wenigstens quantitativ, was aber die Qualität anbelangt, so ist es ja natürlich, daß unsere Stadt weder mit einer Residenz, noch selbst mit einer mittleren Deutschlands verglichen werden kann. So lange indeß die Ansprüche des Publicums sich nicht bis zum Unmöglichen steigern und man im Gegentheil wirkliches Vergnügen findet an dem einmal Gebotenen, so lange ist eben auch der musikalische Zweck erfüllt, wenn namentlich derselbe mit einem edlen Streben Hand in Hand geht. —

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Um die Lage des schwerkranken Violinvirtuosen Ernst zu erleichtern, hat sich in Wien ein Comité gebildet, welches unter Mitwirkung hervorragender Künstler, darunter das Hellmesberger'sche Quartett, eine Soirée veranstaltet hat, deren Ertrag dem Leidenden zu Gute gekommen ist.

— Die große Oper in Paris soll in der Person eines Hrn. Villaret, des Sohnes eines Bierbrauers in Avignon, einen ausgezeichneten Tenoristen gefunden haben.

— Frl. Bido, die im vergangenen Winter als Violinspielerin hauptsächlich im Norden Deutschlands concertirte, soll im Begriff stehen, nach London zu gehen, um auch dort sich hören zu lassen.

— Zur Osterconcerte zu Mannheim erntete Max Bruch durch den Vortrag des Clavier-Concertes von Hermann Levy (Op. 1) großen Erfolg.

— Tichatschek erhielt kürzlich während seiner Anwesenheit in Gothenburg von den Mitgliedern des schwedischen Hoftheaters in Stockholm ein Gesuch, er möge Schweden doch nicht verlassen, bevor er nicht wenigstens ein Mal an der dortigen Bühne aufgetreten sei, in Folge dessen derselbe auch sein Kommen zugesagt hat.

— In Carlsruhe wird Niemann zu Gastspielen erwartet.

— Eine neue Violinvirtuosin ist aufgetaucht in der Person eines Frl. Camilla Urso, die sich zu einem Concerte in Boston hören ließ. Man rühmt bei ihr ganz besonders die Reinheit des Tones und die Sauberkeit des Spieles.

Musikfeste, Aufführungen.

— Der Cäcilienverein in Carlsruhe brachte unter Leitung des Hofkirchen-Musik-Dir. Giehne kürzlich Graun's „Tod Jesu" zur Aufführung. Demnächst soll „Josua" von Händel folgen.

— Unter Benedict's Leitung wird in den Tagen des 14.—17. September in Norwich ein großes Musikfest stattfinden. Zur Aufführung werden vorbereitet: „Richard Löwenherz", eine neue Cantate von Benedict, „Joaz", ein neues Oratorium von Silas, „Judas Makkabäus" und „Messias" von Händel und der „Elias" von Mendelssohn.

— Das diesjährige mittelrheinische Musikfest wird in Darmstadt in den Tagen des 16. und 17. August stattfinden. Das niederrheinische, zu Pfingsten dieses Jahres, wird zu Düsseldorf abgehalten werden. Die Leitung hat bekanntlich Hr. Goldschmidt, dessen Gattin die Sopransoli singen wird, übernommen.

— Am 7. April fand in Lucca ein Kirchenconcert statt, in welchem u. A. folgende Werke zu Gehör kamen: Dmoll-Toccata und Fuge für Orgel von S. Bach, Kyrie aus einer Messe von H. L. Haßler, Kirchen-Arie von Stradella, Adagio für Flöte von Spohr, Fuge in Amoll von S. Bach, „Wenn ich ihn nur habe" ꝛc., geistliches Lied von Stade, Halleluja aus dem „Messias" und Cmoll-Sonate für Orgel von Mendelssohn. Die Leitung des Ganzen hatte Cantor Oertel übernommen, die Orgelvorträge waren in den Händen des Hof-Organisten Dr. Stade und des Organisten Fischer. Die übrigen Mitwirkenden waren die HH. C. G. Belcke und Toller aus Altenburg. Die ganze Aufführung wird als eine gelungene bezeichnet. Unter den Zuhörern befand sich auch der Altenburger Hof.

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Mannheim bereitet man die Oper „Loreley" (Text von E. Geibel) von Max Bruch vor, die schon im Mai zur Aufführung kommen soll.

— Eine dreiactige komische Oper: „Bataille d'amour" mit Musik von Baucorbeil hat in der Opéra comique in Paris ein so schmachvolles Fiasco gemacht, wie es in der Geschichte dieser Bühne noch nicht vorgekommen ist. Die Oper wurde — was in diesen Räumen als unerhört dasteht — total ausgepfiffen

— J. Offenbach ist jetzt mit der Composition von vier Opern gleichzeitig beschäftigt, von denen die erste „Die Rheintöchter" (romant. Oper in 4 Acten) für Wien; die zweite „Die schöne Aurora" (kom.

Oper in 3 Acten) für Berlin; die dritte „Il signor Fagotto" für Ems, und die vierte „Les Géorgiennes" (kom. Oper in 3 Acten) zur Eröffnung des neuen Saales der Bouffes Parisiens am 1. October bestimmt sind.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Die Wiener Singakademie hat Hellmesberger in Anerkennung seiner ebenso bereitwilligen als vorzüglichen Leitung der Passionsmusik einen werthvollen silbernen Lorbeerkranz, und dem zweiten Chormeister Krenn einen silbernen Tactirstock überreicht.

— Hector Berlioz erhielt in Löwenberg vom Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen „in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Kunst, und in gerechter Würdigung seiner genialen Tonschöpfungen" das Ehrenkreuz 3. Classe des Fürstl. Hohenzollern'schen Hausordens.

Todesfälle.

— Der Gründer und Redacteur der niederländischen Musikzeitung „Cäcilia", Dr. F. C. Kist, ist am 23. März im 67. Lebensjahre in Utrecht ganz plötzlich gestorben.

— Anton Roth, Mitglied der k. k. Hofcapelle und ehemaliger Professor am Conservatorium in Wien, starb am 8. April in Meran.

— In Paris stürzte vor ungefähr acht Tagen der Sänger an der großen Oper Borchard während der Probe des „Grafen Ory" auf der Bühne, vom Schlage getroffen, zusammen, und blieb trotz aller schnell angewendeten ärztlichen Bemühungen todt. Derselbe hatte ein Alter von 35 Jahren erreicht.

— Am 17. April starb in Cöln der Concertmeister und Lehrer des Violinspieles am Conservatorium Julius Grunwald, im noch nicht vollendeten 29. Lebensjahre. Zu Posen am 21. August 1834 geboren, empfing er seine musikalische Bildung auf dem Conservatorium in Prag, wo er unter Mildner's Leitung so tüchtige Fortschritte machte, daß er schon als Knabe mit großem Beifall in Leipzig und Prag öffentlich auftreten konnte. Im Herbste 1856 nahm er die durch Pixis erledigte Stelle in Cöln an, und trat daselbst am 2 December im dritten Gesellschaftsconcerte mit Lipinski's militärischem Concerte zum ersten Male auf.

Vermischtes.

— Die Einnahme der Theater, Concerte, Bälle 2c. soll in Paris im Monat März nicht weniger als 1,989,286 Francs betragen haben.

— Zur Errichtung eines dramatischen Conservatoriums werden von der Subvention, welche das Pesther Nationaltheater erhalten wird, 10,000 Fl. verwendet werden.

— Der „Deutsche Bühnen-Almanach", von A. Entsch in Berlin herausgegeben, führt 244 deutsche Bühnen auf. Die Zahl der Directoren, Capellmeister, Sänger, Tänzer 2c. beträgt circa 5500 Personen. Auch wird darin angeführt, daß vom October 1861 bis dahin 1862 zweihundert dramatische Schriften erschienen seien.

(**Preisausschreibung für deutsche Tondichter** vom 14. November 1862 betreffend; siehe Nr. 22. des 57. Bd. d. Bl.) Um mehrseitigen Anfragen an die Verlagshandlung, wie weit diese Angelegenheit gediehen sei, auf einmal zu begegnen, sei in Kürze nur hiermit bemerkt, daß im Ganzen 11 Compositionen eingegangen sind, und das Resultat der Herren Preisrichter in der ersten Hälfte des kommenden Monates in diesen Blättern kundgegeben werden wird.

Die Verlagshandlung von C. F. Kahnt.

Literarische Anzeigen.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in *Leipzig*.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen: **Der erste Unterricht im Pianofortespiel.** Uebungen und Tonstücke in systematischer Folge von *H. Boenicke.* Preis 15 Ngr. Eine kurzgefasste Schule, ähnlich der weitverbreiteten Kinderclavierschule von Wohlfahrt.

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

Batta, A., La Reine de Saba. Réverie arabe p. Velle. et Pfte. 45 kr.
Cramer, H., Potpourris p Pfte. No. 147. La Reine de Saba. 54 kr.
——— Potpourris p. Pfte. à 4 mains. No. 67. Lalla Roukh, de David. 1 fl. 30 kr.
David, F., Lalla Roukh. Ouverture p. gr. Orchestre. 5 fl.
——— Lalla Roukh. Opéra p. Pfte. seul. 3 fl. 36 kr.
Garibaldi, G., Op. 70. Sixième Concert de C. Bériot, arr. p. Flûte et Pfte. 2 fl. 24 kr.
Ketterer, E., Op. 15. Il Trovatore. Illustration p. Pfte. 1 fl. 21 kr.
——— Op. 116. Valse des Fleurs. Morceau de Salon p. Pfte. 1 fl.
Leybach, J., Op. 49. Fête des Moissonneurs. Deuxième Galop pastoral p. Pfte. 1 fl.
——— Op. 51. Polonaise p. Pfte. 1 fl. 12 kr.
Rubinstein, A., Op. 58. Scena ed Aria. (E dunque ver.) Für Sopran mit Orchester od. Pfte. Clavierauszug 1 fl. 21 kr.; Partitur 2 fl. 24 kr.
Stasny, L., Op. 96. Les Arabesques. Suite de Valse p. Pfte. 45 kr.
——— Op. 101. Tendre Fleur. Polka p. Pfte. 27 kr.
Voss, C., Op. 279. Mélodies paysannes de la Pommeranie p. Pfte. 45 kr.
——— Op. 281. Le Rêve d'une Rose. Romance du Prince Gustave p. Pfte. No. 1. 54 kr.
Wallerstein, A., Op. 176. La Promenade. Polka-Mazurka p. Pfte. 27 kr.

Vorzügliche Schulbücher.

Götzinger, Dr. Max Wilh., Deutsche Sprachlehre für Schulen. 9te verbesserte und vermehrte Auflage. 20 Ngr.
Hirzel, C., Praktische französische Grammatik; umgearbeitet von C. v. Orelli. 17te verbesserte Auflage. 20 Ngr.
Dessen neues französisches Lesebuch; vervollständigt von C. v. Orelli. 8te Auflage. 15 Ngr.
Busch, F. C., Etymologisches Schulwörterbuch der französischen Sprache. — Dictionnaire étymologique de la langue française à l'usage des écoles etc. gr. 8. geh. 27 Ngr.
Orelli, Prof. Conr. v., Kleine französische Sprachlehre für Anfänger. 10te verbesserte Auflage. 10 Ngr.

☞ Diese Lehrbücher haben ihren bewährten Ruf als vorzügliche praktische Lehrmittel stets fort erhalten, und die für Schulswecke geeigneten billigen Preise empfehlen dieselben ebenfalls. Bei Partien mit Freiexemplaren.

Verlag von **H. R. Sauerländer** in *Aarau.*

Im Verlage des Unterzeichneten erschien soeben:

Stiftungslied
des deutschen Sängercommerces.

„Ein Goldschmied war zu Regensburg,
Ein prächtiger Kumpan!"

Dichtung von **Müller von der Werra.**

Für Männerchor

componirt von

C. Kuntze.

Op. 90. No. 2. Partitur und Stimmen. Pr. 15 Ngr.

Dieses Werk wurde am Abend des 2. deutschen Sängercommerces in Leipzig von dem Universitätsgesangvereine der Pauliner unter Direction des Herrn Dr. Langer, der auch Musik-Director des „Leipziger Zöllner-Bundes" ist, mit stürmischem Beifall zur Aufführung gebracht, und erlauben uns daher, diese Composition allen deutschen Männergesangvereinen hiermit bestens zu empfehlen.

Leipzig. **C. F. KAHNT.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 8. Mai 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 19.

Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
F. Schreiterbach in Wien.
Aug. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die künstlerische Individualität, ihre Berechtigung und das Verständniß dafür. Von F. Brendel. — Ein Concert der Löwenberger Hof-Capelle. (Fortsetzung.) — Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden. Von Heinrich Marnstein. (Schluß.) — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Berlin, Rom, Breslau, Wien, Oldenburg, Libau in Kurland, Halle, Potsdam). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Die künstlerische Individualität, ihre Berechtigung und das Verständniß dafür.

Von

F. Brendel.

Ich gehe in der nachstehenden Betrachtung von der Wahrnehmung aus, daß in unserer Zeit der Sinn für das künstlerische Element offenbar im Abnehmen begriffen ist. Es ist der überwiegende Realismus der Gegenwart, welcher demselben feindlich gegenüber tritt, und wenn auch, wie nicht zu läugnen, einerseits gewisse Auswüchse dadurch beseitigt worden sind, wenn jene liederliche, verkommene Genialität, wie sie noch die verflossene Epoche kannte, nicht mehr zur Geltung zu gelangen vermag, so liegt doch andrerseits auch die Gefahr nahe, daß dem wirklich Berechtigten, Bleibenden im Wesen der Künstlernatur zu nahe getreten werde. Sehr gern zwar ist man noch immer bereit, die Resultate der künstlerischen Begeisterung — die Werke selbst — entgegen zu nehmen, aber man will die Voraussetzungen nicht gelten lassen, man stellt die Berechtigung des Weges, den der Künstler betreten muß, um dahin zu gelangen, in Abrede, man zieht sein Naturell in Zweifel, man möchte ihm gewisse nothwendige Absonderlichkeiten und Extravaganzen nicht mehr gestatten, man möchte ihn überall streng in die bürgerliche Ordnung einzwängen. Die Werke selbst freilich sollen Zeugniß geben von dem Schwunge der Begeisterung, der Künstler soll so weit immer möglich seinen Wohnsitz nehmen auf den Höhen des Ideals, aber es soll im gewöhnlichen Leben davon Nichts bemerkbar sein, Nichts störend eingreifen in das Getriebe der Alltäglichkeit. Statt vor der höheren Macht in seiner Brust, vor dem Dämon, der ihn beherrscht, sich zu beugen, zuckt man mitleidig die Achseln, wenn nicht Alles in der gewöhnlichen hausbackenen Ordnung sich darstellt, und betrachtet ihn halb und halb als unzurechnungsfähig, höchstens daß man angebliche oder wirkliche Schwächen in den Kauf zu nehmen bereit ist im Hinblick auf bedeutende, über das Gewöhnliche hinausgehende Leistungen. Es fehlt durchweg die Einsicht, daß man das Eine nicht haben kann ohne das Andere, daß die verschiedenen großen sowol als befremdlichen Eigenschaften einander nothwendig bedingen. Ueber jeden hervorragenden Stand besitzt die Menge ein mehr oder weniger klares Bewußtsein; man erklärt sich die bestimmt ausgeprägte Art und Weise des Gelehrten, des Geistlichen, des Soldaten, des Kaufmanns aus der Natur seiner Beschäftigung. Nur dem Künstler will man seine Weise streitig machen, obschon dieselbe mit gleicher Nothwendigkeit aus dem Wesen seiner Thätigkeit entspringt. Allerdings sind jene Fälle für die Beurtheilung die bei Weitem leichteren. Dort braucht man nicht über das Normale hinauszugehen, der allgemeine Maßstab genügt vollkommen, und selbst die hervorragende Begabung ist dem gewöhnlichen Verständniß näher gerückt; hier dagegen ist es das Geniale in seiner specifischen Gestalt, welches ganz ungewohnte Schwierigkeiten bereitet.

Daß dadurch der Entwickelung der künstlerischen Individualität die mannigfachsten Hindernisse bereitet werden, daß sie nicht den fruchtbaren Boden findet, der zu ihrem Gedeihen nothwendig ist, bedarf nach dieser Darlegung keiner besonderen Beweisführung. Wenn die Prosa der Welt dem Ideellen aus allen Ecken und Enden entgegenstarrt, vermögen die Schwingen sich nirgends frei zu entfalten.

Noch im vorigen Jahrhundert war dies anders, und selbst bis weit herein in die Gegenwart. Erst der Umschwung seit ohngefähr 30 Jahren ist es gewesen, der hierin eine auffallende Veränderung hervorgebracht hat. Mag es sein, daß man auch damals nicht mehr wirkliches Verständniß besaß, als jetzt. Aber man war nachsichtiger, man war milder gestimmt, man besaß mehr Empfänglichkeit für das Individuelle, und trat nicht sofort jeder Eigenthümlichkeit mit den Spitzen starrer Verstandeskategorien entgegen. Vielleicht trug auch der Umstand dazu bei, daß das in den weiter zurückliegenden Zeiten sehr vertrocknete Gefühlsleben einer Erfrischung bedurfte, daß man das Bedürfniß darnach dringender empfand, daß man darum Befriedigung Verheißendes bereitwilliger auf sich wirken ließ.

Jetzt hat man freilich das, was damals vom Uebel war, jene liederliche, gemeinhin sich selbst zerstörende Genialität, vollständig abgestreift; aber auch das künstlerische Wesen in

seiner Wahrheit und Berechtigung läuft Gefahr, durch die auf das Aeußere, Praktisch-Verständige gerichtete Bewegung der Geister vollständig absorbirt zu werden. Es ist kein Platz mehr für die künstlerische Individualität, sie will nirgends mehr hinpassen, und schiefe Urtheile von Seiten der Welt oder Conflicte mit ihr sind unvermeidlich.

Aus diesem Grunde erscheint es vielleicht nicht unzweckmäßig, einmal einige Grundzüge in dem künstlerischen Naturell der Betrachtung näher zu rücken, eine Analyse desselben zu versuchen, und so mindestens die subjective Nothwendigkeit scheinbar befremdlicher Züge nachzuweisen. Schon an sich selbst ist eine solche Aufgabe von Wichtigkeit. Die Aesthetik hat nicht allein die Erforschung des Kunstwerkes an sich, sondern auch die Grundlage für dasselbe, das subjective Geistesleben zum Gegenstand. Diese Erörterung bildet demnach einen wichtigen Abschnitt der Aesthetik. Abgesehen hiervon, so hat man bis jetzt der psychologischen Seite überhaupt keine allzu ausgedehnte Berücksichtigung angedeihen lassen. Es ist wenig vorgearbeitet, und hierin liegt vielleicht auch zum Theil der Grund des geringen Verständnisses, welches die Menge entgegenbringt. Auch dürfte dabei noch der Umstand in Erwägung zu ziehen sein, daß gerade der Musiker einer solchen Erklärung seines Wesens mehr als jeder andere Künstler bedarf in Folge seiner überwiegend innerlichen Natur. Der Dichter ist, weil er mehr der Seite der Reflexion zugewendet erscheint, im Ganzen leichter zugänglich, der bildende Künstler, dem Wesen seiner Kunst entsprechend, schon von Haus aus mehr nach außen gewendet. Nur das innerliche Weben des Musikers entzieht sich allzu sehr der Betrachtung. So sehe ich darin den einzig Erfolg versprechenden Weg, die künstlerische Persönlichkeit im Bewußtsein der Menge, so zu sagen, zu rehabilitiren.

Die Aufgabe ist aber auch von praktischer Bedeutung und in dieser Beziehung von erhöhter Tragweite. Mehr und mehr nämlich gewöhnen sich die besseren Unterhaltungsblätter, Schilderungen aus dem Leben großer Künstler, Biographien und Charakteristiken, ihre Spalten zu öffnen. Würde dabei die in Rede stehende Seite mehr als bisher beachtet, wollte man lernen, in der psychologischen Entwickelung tiefer auszuholen, so würde damit zugleich das beste Mittel gegeben sein zu praktischer Verwerthung und Popularisirung einer neu zu gewinnenden Anschauungsweise.

Von selbst ergiebt sich daraus die Erledigung alles Dessen, was im Fortgang der Untersuchung sich daran anschließen muß: eine Abwägung der gegenseitigen Berechtigung der beiden einander gegenüber stehenden Mächte, des künstlerischen Geistes in seinen subjectiven Lebensäußerungen und der Welt in ihren Forderungen, des Individuellen und des Allgemeinen, der subjectiven Wahrheit und des objectiven Gesetzes, sowie die Antwort auf die im Eingange aufgestellte Frage, wie wir die in unserer Zeit erfolgte Umbildung, die veränderte Stellung der Menge der künstlerischen Individualität gegenüber zu betrachten haben, ob man sie gutheißen oder ablehnen soll. Das Streben der Zeit hat jedenfalls seine ganz außerordentliche Berechtigung. In der Richtung auf das Praktische bildet sich eine neue bisher vernachlässigte Seite heraus, und auch die Künstler werden nicht umhin können, dem allgemeinen Drange zu folgen, werden genöthigt sein, sich in Vielem anzubequemen. Aber andrerseits dürfen dabei auch die bereits erworbenen Schätze nicht verloren gehen, das künstlerische Wesen muß im Gegentheil selbst unter so veränderten Umständen aufs Neue frei sich erheben können.

Stellen wir die künstlerische Individualität in Vergleich mit anderen entweder überwiegend auf das Verstandesgemäße oder das Praktische angewiesenen Existenzen, so ist das Erste, was uns entgegen tritt, das Schwankende in dem künstlerischen Bewußtsein, der Wechsel der Stimmungen, das Auf- und Abfluthen in den Strömungen des inneren Lebens. Der praktische Mensch unterscheidet sich sofort wesentlich von dem Künstler durch das Ruhigere, sich Gleichbleibendere in der seine Thätigkeit begleitenden Stimmung. Damit ist keineswegs gesagt, daß nicht auch jeder Andere, der Höheres anstrebt, der Neues erfindet, von Zweifeln umhergerissen würde; was sich indeß, ich möchte sagen, an Aeußeres anlehnen kann, darin seinen Halt besitzt, was sich verstandesgemäß durch Beweise stützen läßt, ist in der Regel doch solchen Anfechtungen bei Weitem weniger unterworfen. Jeder Andere ist mehr im Stande, sich des Inhaltes, der ihn erfüllt, zu bemächtigen, ihn zu beherrschen, und gelangt so auch zu größerer Sicherheit über dessen objective Bedeutung. Der Künstler dagegen ist gewissermaßen nur das Gefäß dafür, trägt denselben nur in unmittelbarer Gestalt, als Gegenstand der Empfindung, in sich, und hat denselben auch in solcher Weise zum Ausdruck zu bringen. Er kann in Folge davon in der Hauptsache nur erst an der Wirkung seiner Werke auf Andere erfahren, welcher Werth denselben innewohnt. Aus diesem Grunde zeigt sich der Zweifel gerechtfertigt, ob das, was ihn momentan erfüllt, wirklich probehaltig, wirklich von Bedeutung ist, und ob er dafür den entsprechenden Ausdruck gefunden hat. Im Moment des Schaffens erscheint es so. Später stellt sich Ungewißheit darüber ein, und so groß die Begeisterung Anfangs war, so tief hinabgeschleudert fühlt sich nun der Autor in die Nacht der Zweifel. Und dies selbst in dem günstigen Falle, daß keine Selbsttäuschung dabei obwaltet. Es können aber auch Momente der Erregung eintreten, wo eine Stimmung und der dafür gefundene Ausdruck werthvoller erscheint, als er wirklich ist, so daß erst die später folgende nüchterne Prüfung den Irrthum aufdeckt. Mit einem Worte: der Künstler in seinem Schaffen ist mehr wie jeder Andere einer Unsicherheit anheimgegeben, die nur selten einer größeren Bestimmtheit zu weichen im Stande ist. Es liegt der Stimmungswechsel, das Schwankende, das Auf- und Abfluthen in dem Wesen seiner Thätigkeit und ist unabtrennbar damit verbunden. Aber schon hier, bei dieser im Ganzen doch gewöhnlichen Erscheinung: wie oft schon muß der Künstler dem praktischen Menschen als ein wunderlicher Kauz erscheinen, wie oft muß ihm die Begeisterung desselben als Anmaßung, seine Niedergedrücktheit als ungerechtfertigte Verzagtheit erscheinen. Der praktische Mensch irrt hauptsächlich darin, daß er jedes einzelne Moment, jede vorüberschwebende Stimmung als das Ganze nimmt, daß er sich in dieses Auf- und Abfluthen des geistigen Lebens nicht finden kann; es entzieht sich seiner Einsicht, wie nur in der Totalität aller Momente das rechte Wesen der künstlerischen Individualität zu suchen ist, während jedes einzelne derselben für sich allein und losgerissen von dem Ganzen durchaus nicht als Ausdruck der Gesammtpersönlichkeit gelten darf, und dauernd in solcher Gestalt nicht festgehalten werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Concert der Löwenberger Hof-Capelle.

(Fortsetzung.)

Der Concerttag (Sonntag der 19. April) war heran gekommen, und der Fürst konnte sein Krankenlager noch immer

nicht verlassen! Wie sehr wurde uns Allen dadurch die Festfreude des Tages getrübt! Denn das Interesse, womit Se. Hoheit das Resultat aller Proben verfolgte (worüber Er nach jeder Nummer Sich Bericht ertheilen ließ); die wahrhaft freundschaftliche Sorgfalt, die Er speciell Berlioz widmete, den er täglich zwei Mal in längerer Audienz empfing; die huldvolle Art, womit Er für die gesellige Unterhaltung Seiner Gäste überhaupt sorgte — das Alles sagte uns, wie viel der Fürst nicht nur körperlich, sondern zugleich geistig dadurch leiden müsse, daß gerade jetzt ihm versagt war, die schönen Kunstmomente mit uns zu genießen, die wir doch allein nur Seiner Huld zu verdanken hatten.*)

Die Löwenberger Concerte sind Hof-Concerte — aber sie haben mit den übrigen uns bekannten Concerten dieser Art fast nur das gemein, daß sie eben auch — bei Hofe gehalten werden. Wie aber die Programme der Löwenberger Hof-Capelle fast einzig in ihrer Art dastehen, — (nur Weimar in jener schönen unvergeßlichen Zeit, wo Liszt noch dirigirte, und Sondershausen können damit concurriren) — so auch die sonstigen Einrichtungen dieser Kunstanstalt. Die Concerte — wie schon erwähnt, 24—30 in jeder Saison, ohne die Kammer-Soiréen — sind selbstverständlich nicht gegen „Entrée", und doch streng genommen „im Abonnement"; denn der Theil der höheren Gesellschaft, der dem Fürsten persönlich vorgestellt ist, erhält seinen numerirten, festen Platz für die ganze Saison. Man glaube aber nicht, daß vom Fürsten zu Hohenzollern wie anderwärts (wiederum nur mit ehrenvoller Ausnahme von Sondershausen) nur die Sterblichen und Unsterblichen für hörfähig gehalten werden, die das Glück haben, als hoffähig geboren zu sein! Im Gegentheil öffnen sich die Thüren des Löwenberger Concertsaales auf gastlichste Weise Jedem, der wahrhafte Freude an der Musik hat und — noch Platz findet. Jeder Bürger der Stadt, wie jeder Fremde, ist zum Eintritt berechtigt; er hat sich nur auf dem Hof-Amte zu melden, und gegen Nennung seines Namens ein Billet in Empfang zu nehmen. Noch mehr — jedem Staatsbürger und Menschen ist im Palais sogar seine freie Meinungs-Aeußerung gestattet: er darf nach Belieben applaudiren, hervorrufen, Wiederholungen verlangen ꝛc., ebenso gut, als wenn er das „Recht" dazu sich mit 1 Thaler „Entrée" erkauf hätte.

Von diesem Recht „der freien Meinungsäußerung" des Enthusiasmus haben die musikalischen Schlesier am 19. April 1863 in Löwenberg einen so unbeschränkten Gebrauch gemacht, daß mir (und sicher allen Freunden und Verehrern von Berlioz) das Herz vor Freude bebte. In Löwenberg sollte nun einmal Alles „über Erwartung" sein: wie die Aufnahme des Fürsten, wie die Leistungen der Capelle, so auch die Aufnahme (respective die Bildung; — denn: „Sage mir, was dir gefällt, und ich will dir sagen, was du bist!" —) des Publicums! Daß die Bewohner von Löwenberg und Umgegend nicht so „musikalisch" auf die Welt gekommen sind, wie sie seit 1849 geworden sind (seitdem der Fürst in Löwenberg residirt), erleidet wol keinen Zweifel. Hierdurch ist aber eben der glänzende Beweis geliefert, wie bildungsfähig ein Publicum ist, wenn eine Capell-Direction einestheils in der glücklichen Lage ist, sich nach den Launen und momentanen Gelüsten seiner Zuhörerschaft nicht richten zu müssen, und andrerseits die maßgebende Oberleitung die erforderliche Intelligenz und Energie besitzt, um dem **Fortschritt consequent** zu huldigen.

Das Concert hatte Besucher aus Nah und Fern herbeigezogen; die großen Rittergüter der Umgegend hatten so gut ihren musikalischen Contingent gestellt, als die benachbarten Städte Görlitz, Bunzlau, Liegnitz ꝛc. und selbst das entferntere Breslau. Von Künstlern waren außer Hans v. Bronsart und seiner Gemahlin (die bekanntlich Beide den Winter in Löwenberg zubringen) noch anwesend: Dr. Damrosch aus Breslau und Heinrich Porges aus Prag; Ersterer bereits von der ersten Probe an, Letzterer schon seit mehreren Wochen ein Löwenberger Kunstgast. — Das Programm war mit einem Geschmack und Tact gewählt, der Nichts zu wünschen übrig ließ. — Den Anfang machte die Lear-Ouverture, die auch vor 20 Jahren in Hechingen das Hof-Concert eröffnete. — Dann folgte eine Solo-Pièce („Feentanz") von Parish-Alvars, die meine Frau auf Wunsch des Fürsten und nach der Wahl von Berlioz vortrug, da in Löwenberg eine Harfe noch etwas ganz Neues war (wobei wol der referirenden Ehehälfte die einfache Erwähnung der erfreulichen Thatsache gestattet sein dürfte, daß die spielende Virtuosen-Hälfte vom Publicum ebenso liebenswürdig empfangen als belohnt wurde). — Hierauf: Zweiter und dritter Theil („Fest bei Capulet" und „Liebesscene") aus der Symphonie „Romeo und Julia". — Zum Schluß des ersten Theiles: Ouverture zum „Römischen Carneval". Auch die Wahl dieser Ouverture war hier besonders am Platz, da ihre Wahl dem Fürsten dedicirt ist. — Den zweiten Theil bildete die Harold-Symphonie, und zwar vollständig, während von diesem Werke gewöhnlich nur die drei ersten Sätze, oft auch nur der zweite und dritte Satz, aufgeführt werden, weil der vierte für ein weniger avancirtes Orchester ebenso „schwierig", wie für ein weniger avancirtes Auditorium ist. Die Solo-Viola spielte Capellmeister Seifriz ausgezeichnet schön, die obligate Harfe meine Frau.

Ueber die Ausführung von Seiten des Orchesters ist mit einem Worte zu berichten: sie war über alles Lob erhaben. Jede einzelne Stimme folgte den Blicken und Winken des Meisters mit einer Hingebung, Verehrung und Begeisterung, daß hieraus eine Gesammtleistung hervorging, welche die gewaltigen, großartigen Instrumentalbilder des „Lear", des

---

*) Wir können uns nicht versagen, die Stelle aus Berlioz' „Reisebriefen" hier zu citiren, welche die Persönlichkeit des Fürsten so treffend charakterisirt: „Der regierende Fürst von Hohenzollern-Hechingen ist ein geistreicher, lebhafter und edelgesinnter junger Herr, den auf der Welt nur zweierlei zu beseelen scheint: der Wunsch, seine Unterthanen so glücklich als möglich zu machen, und die Liebe zur Musik! Giebt es wol ein schöneres Dasein, als das Seine? Rings um sich her erblickt er nur Zufriedenheit; seine Unterthanen vergöttern ihn, und die Tonkunst, die er als Dichter und Musiker geistig durchdringt, hat ihn zu ihrem Liebling erkoren. Er selbst componirt reizende Lieder, wovon zwei, der „Fischerknabe" und „Schiffers Abendlied", durch ihre ausdrucksvolle Melodie mich wahrhaft ergriffen haben. Er singt sie mit einer Componistenstimme, aber mit hinreißendem Feuer, seelenvoll und herzenswarm. Er besitzt zwar kein Theater, aber eine Capelle, an deren Spitze ein verdienstvoller Meister, Täglichsbeck (1843), steht, dessen Symphonien im Pariser Conservatorium eine ehrenvolle Aufnahme fanden, und der seinem Herrn die Meisterwerke der Instrumentalmusik, die dieser am liebsten hört, zwar nicht mit glänzender Besetzung, wol aber mit künstlerischer Sorgfalt vorführt. — Dies ist das Bild des liebenswürdigen Fürsten, dessen Einladung mir so angenehm war, und bei welchem ich eine herzliche Aufnahme fand." — Im weiteren Verlaufe des Briefes erzählt Berlioz, wie der Fürst bei den Proben sich neben den früheren Pauker stellte, die Pausen für ihn zählte, und ihm (der beim „König Lear" wenn auch nicht den Verstand, doch den Kopf verloren zu haben scheint) die Zeichen zum Eintritt gab; — denn

Wahrhaft groß sein, heißt, nicht ohne großen Gegenstand sich regen,
Doch einen Strohhalm selber groß verfechten, wenn Ehre auf dem Spiel!
(Hamlet.)

„Fest bei Capulet" und der „Orgie de Brigands" (im „Harold") nicht minder, als die Genrebilder des „Römischen Carneval", des „Pilgermarsches", der „Serenade in den Abruzzen"; die melancholische Schwärmerei des „Harold im Gebirge", wie die hinreißende, Alles verzehrende Gluth der Leidenschaft in Romeos „Liebesscene", — zu gleich vollendeter Geltung brachte. Nur an hohen Festtagen der Kunst werden solche reine und edle, in jeder Hinsicht völlig ungetrübte Genüsse zu Theil. Und das ist im Grunde noch ein Glück, denn sonst würden wir, nicht trotz, sondern vielmehr wegen unseres „Epigonenthums" — gar zu zufrieden sein! — — —

(Schluß folgt.)

Aus den Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden.

Von

Heinrich Mannstein.

(Schluß).

Mikisch hatte Wilhelminen eingeprägt, daß ein wahrer Sänger jeder Rolle einen abgeschlossenen Typus abgewinnen, dieser aber stets naturgetreu und genial sein müsse, und sie hat dieses Axiom durch eine Reihe vollendetster Gestalten bewahrheitet. Ihre Agathe, Rosine, Euryanthe, Rezia, Donna Anna, Norma, Julia, Alice, Desdemona waren lauter jugendliche Frauengestalten, aber jede eine durchaus andere, intensiv und extensiv gänzlich verschieden. Eben so bewunderungswürdig ihre Männer, ausgemeiselt wie Marmorstatuen bis in die Einzelheiten, am meisten ihr Romeo, ein Mann, jeder Zoll ein Mann. Hier konnte man ihre idealisirende Kunst durch Vergleich am stärksten und deutlichsten gewinnen. Wie nahmen sich neben ihr, dem als Mann verkleideten Weibe, die wirklichen Männer aus! Man konnte die schönsten unter ihnen nur eben gelten lassen. Nicht, als ob sie, ein Zezi, Pesadori, Bestri, sich unmännlich genommen hätten, sondern sie verschwanden neben dem Ideale, welches die Schröder-Devrient neben sie hinstellte. In der Gruft-Scene übertraf sie alles Dagewesene an Erhabenheit der Tragik in Gesang und Spiel, es war ein Triumph des Genies, den wir nie wieder erleben. Hätte Mikisch auch nur diese einzige Schülerin gebildet, so würde er doch ruhmvoll genannt werden in den Jahrbüchern der Geschichte des Theaters und des Gesanges, der Name Schröder-Devrient aber wird glänzen im Pantheon aller großen Sänger.

Mikisch's angehende sechsziger Jahre sollten noch für die Singekunst bedeutsam werden, die Namen Agnes Schebest und Heinrich Mannstein gehören ihnen an; die Wiest-Kriete und Mitterwurzer können auch hierher gerechnet werden, jedoch fallen sie in eine spätere Zeit. Die Schebest hat in einer Selbstbiographie ihre Schicksale, und also auch ihr wichtigstes, ihre Ausbildung durch Mikisch, geschildert, aber ihre Leistungen mit bescheidenem Schweigen fast übergangen. So seien sie denn hier unter die ersten des Jahrhunderts versetzt, denn Agnes Schebest war unbezweifelt eine der größten Sängerinnen und Darstellerinnen Europas, deren frühzeitiger Rücktritt vom Theater als ein Unglück zu betrachten war, da kein Ersatz erhofft werden konnte und überdies auch der Rücktritt der Charlotte Veltheim, der größten Coloratur-Sängerin dieser Zeit, zu befürchten stand.

(Anmerk. d. Red. Hiermit schließen wir die interessanten historischen Mittheilungen aus dem uns vorliegenden Werke, indem wir noch dem Schlusse desselben die Bemerkung entnehmen, daß Mikisch vor seinem Eintritte in das Capellknaben-Institut bis zu seiner Pensionirung als Kammersänger sechszig Jahre gedient hat. Er starb im September 1845.

Es dürfte jedoch hier noch der Ort sein, einen kurzen Abriß des Lehrsystems zu geben, dem Deutschland, wie der Hr. Verf. bemerkt, so viele Sänger ersten Ranges verdankt und welches Mikisch bei seinem Unterricht vor Augen hatte. Um den obigen Mittheilungen einen entsprechenden Abschluß zu geben, lassen wir diesen Abschnitt aus einer früheren Abtheilung des Buches hier noch folgen.)

Lehre vom Tonanschlage.

Der Ton entsteht nicht blos durch Einströmung des Athems in den Kehlkopf, sondern wesentlich mit dadurch, daß die tönende Luftsäule an einem Puncte des Mundes anschlägt.

Es giebt drei Anschlagepuncte: 1) Die obere Wand der Rachenhöhle, das Rachengewölbe, 2) die vordere Wand der Rachenhöhle mit den Choanen, 3) den vorderen Theil des knöchernen Gaumens über den Oberzähnen. Dies ist der einzig richtige Anschlag für den Gesangton; denn schlägt er an dem Punct 1 an, so fällt er nach physikalischen Gesetzen in demselben Winkel, in welchem er anschlug, zurück in den Kehlkopf, und es entsteht der sogenannte Kehlton. Schlägt er an Punct 2 an, so dringt er in die Muscheln und Windungen der Nase und wird dadurch zum Nasentone. Wird aber die der Luftröhre entströmende und tönende Luftsäule an Punct 3 angeschlagen, so wird sie nach außen getragen und es entsteht der freie Ton, der allein für den Gesang verwendbar ist.

Beweise und praktische Proben für dieses System, Lehre von der äußeren Haltung beim Singen und von dem Ziehen und Spinnen des Tones (Filar il tuono).

Das Singen der Tonleiter in unabläßiger Uebung auf den Solmisations-Sylben, wie auf den Vocalen A und E, wobei die ellyptische Mundstellung als allein richtige consequent festgehalten wurde.

Uebung aller Intervalle von der Secunde bis zur Secund-Decime vor- und rückwärts auf den Solmisations-Sylben wie auf A und E.

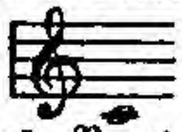
Lehre vom Binden und Tragen der Töne, Legato e portamento di voce, mit Uebung und Anwendung beim Singen der Scala auf- und abwärts, dann aller Intervalle.

Das Tonschwellen, messa di voce, mit dem Tontragen der Mittelpunct alles guten Gesanges.

Die Lehre vom schönen Tone.

Singen der Scala mit einer Messa di voce auf jedem der leichtsingbaren Töne, beim Soprane von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{g}}$, bis zur Dauer von 20 Secunden, auf den Vocalen a und e, vor- und rückwärts.

Hatte der Schüler im Geben des Tones, Treffen der Intervalle und Portamento einige Fortschritte gemacht, so begann das Singen der Solfeggien mit stufenweisem Fortschreiten vom Leichten zum Schweren, bei unausgesetztem Singen der Schule, wie wir sie eben angaben.

Messa di voce und Portamento in Verbindung auf allen Tönen und Intervallen, so daß das  beim Sopran stets den Anfangs- oder Ausgangs-Punct bildete, wobei die Messa di voce vom hohen Soprane nicht höher als auf gesungen werden durfte.

Bei den Sopranen, Altos und Tenören Uebun-

gen zu Verbindung der verschiedenen Register, bei den Bässen Uebung der Kopfstimme.

Studium des Mordent, zunehmende Studien des Läufers und Trillers, ferner bei den hohen Stimmen der Sprünge und des Staccato, sowie der Tiraden und chromatischen Tonleitern. Messa di voce mit Cadenz-Triller. Alle diese Uebungen mußten ohne die geringste Körperbewegung getrieben werden und dauerten zwei bis drei Jahre, ehe der Lernende einige Meisterschaft erlangt zu haben hoffen konnte.

Einführung in den Vortrag der verschiedenen Gattungen des Gesanges, musikalische Psychologie der verschiedenen Style und Erfindung der freien Manieren oder Ausschmückungen der Melodien.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Die dritte Hauptprüfung am Conservatorium der Musik, welche am 3. Mai stattfand, für Quartett-, Orchester-Spiel und Chorgesang bestimmt, war unter den diesjährigen diejenige, die sowol als die das meiste Interesse erregende, als überhaupt als die bedeutendste und gelungenste bezeichnet werden kann. — Eröffnet wurde dieselbe mit dem Quartett für Streichinstrumente (Op. 132, A moll) von Beethoven, das von den HH. August Wilhelmj aus Wiesbaden, Friedrich Reißner aus Sangerhausen, August Jung aus Bettenhausen und Albert Gowa aus Hamburg, deren wir Alle, mit Ausnahme des Hrn. Reißner, in den vorangehenden Prüfungen auf das Bemerkenswertheste, denn Alle tragen schon einen bedeutenden Grad künstlerischer Selbständigkeit in sich, gedacht haben, wirklich musterhaft vorgetragen wurde. Die Reproduction dieses bedeutenden Tonwerkes machte sowol nach technischer, als auch nach geistiger Seite hin den günstigsten, nachhaltigsten Eindruck, und man glaubte sich eher in einem wirklichen Concerte, als in einer Prüfung zu befinden. Der rauschendste, wohlverdienteste Beifall des Publicums legte davon das beste Zeugniß ab. — Hierauf kamen nur Compositionen von Schülern der Anstalt zu Gehör. Es waren dies: Ouverture für Orchester von Carl Munzinger aus Olten in der Schweiz, Kyrie, a capella, von Carl Gustav Weber aus Bern, Quartett für Streichinstrumente (zweiter und dritter Satz) von Gustav Wolff aus Berlin, Ouverture zu Carl v. Kisfaluby's Trauerspiel „Irene" für Orchester von Victor Langer aus Pesth und Schlußchor aus dem 117. Psalm („Lobet den Herrn alle Heiden" ꝛc.) für Chor und Orchester von Heinrich Witte aus Utrecht. — Von sämmtlichen Compositionen, die im Allgemeinen alle einen befriedigenden Eindruck hinterließen, steht die Ouverture von Langer oben an. Der junge Componist legte durch diesen ersten Versuch Zeugniß eines mehr als gewöhnlichen Talentes ab. Langer's Ouverture bastirt schon in der musikalischen Neuzeit, seine instrumentalen Combinationen, die namentlich schöne Contraste boten, seine Behandlungsweise der einzelnen Instrumente sowol in der größten Massenwirkung als in den sanften Sätzen haben etwas Packendes, An- und Aufregendes, und bewiesen, daß der Componist durchaus nicht unbekannt mit dem in der Instrumentalmusik der Neuzeit Gewonnenen ist. Hierbei darf auch das Streben nach charakteristischem Ausdruck nicht unerwähnt bleiben. Wir hegen für die Zukunft des Hrn. Langer als Componist die vielversprechendsten Hoffnungen. — Hr. Munzinger ist hauptsächlich bestrebt, in der Massenhaftigkeit zu wirken, in der er bereits auch schon tüchtige Studien gemacht hat. Aber nur durch die instrumentale Vielstimmigkeit effectuiren zu wollen, hinterläßt stets den Eindruck des Monotonen. Ein Tonstück, und wenn es eine Ouverture ohne bestimmtes Programm ist, darf doch nicht der wirkungsvollen Contraste entbehren, sobald sein Eindruck eben ein nachhaltiger, bleibender sein soll. — Der Schlußchor aus dem 117. Psalm von A. Witte zeichnete sich auch durch treffliche Auffassung des Textes, sowie auch durch eine ein ernstes Studium bekundende Bearbeitung aus. Der Eindruck, den die Composition machte, war ein für den Componisten recht günstiger. — Hr. Weber wurzelt mit seinem Kyrie a capella hauptsächlich in den Werken der vergangenen Epoche, die er mit gutem Geschick in sich aufzunehmen verstanden hat. Die beiden zuletztgenannten Gesangswerke wären gewiß noch einen günstigeren Eindruck hervorzurufen im Stande gewesen, wenn die Ausführung namentlich von Seiten der Damen, die eine gewisse Verzagtheit bei den Einsätzen zeigten, eine exactere hätte genannt werden können. — Die schwächste Nummer im Programm war das Quartett für Streichinstrumente (zweiter und dritter Satz) von Wolff aus Berlin, dem wir weiter kein besonderes Interesse, als daß es formell gut gearbeitet, abzugewinnen vermochten. — Das Orchester löste seine Aufgaben in ganz befriedigender Weise, und so hinterließ diese letzte Prüfung einen nicht blos oberflächlichen, sondern nachhaltigen Eindruck. Der gespendete Beifall war, diesmal in seinen Grenzen gehalten, ein gerechtfertigter und aufmunternder.

β—.

Berlin.

In einer am Sonntag den 26. April bei dem königl. Hofinstrumentenmacher Hrn. Carl Bechstein stattgehabten musikalischen Matinée vor eingeladenem Zuhörerkreise führte Hans v. Bülow den talentvollsten und vorgerücktesten seiner Schüler, Hrn. Fritz Hartvigson aus Kopenhagen, den versammelten Musikfreunden vor. Die Leistungen des jungen Dänen erwiesen sich in jeder Hinsicht als hochbedeutsam und gereichten ihm selbst wie seinem Lehrer zu seltener Ehre. Eine in jeder Specialität des modernen Spieles gründlich geschulte Technik, verbunden mit einem vollkräftigen, elastisch schmiegsamen Anschlage und einem Feuer, das an Kühnheit sich nur mit dem eines Rubinstein oder Tausig vergleichen läßt, und dem dieselbe regelnde Besonnenheit zur Seite steht, — das ist das Signalement des begabten Debutanten, dessen musikalischer Paß das Visa keines Concertinstitutes mehr zu scheuen hat. Die Aufzählung der von ihm vorgetragenen Stücke bezeugt am besten, wie hoch „die physische und psychische Ausdauer" seines „eminenten Talentes" (so drückt sich Hr. Musik-Dir. Naumann in seinem Referat in der „Berliner Allgemeinen Zeitung" aus) anzuschlagen ist, und liefert außerdem den erfreulichen Beweis, daß die Liszt'sche Schule um ein neues ansehnliches Mitglied bereichert worden ist: Zweites Concert (A dur) von Liszt, Mazurka-Impromptu von Bülow, Lac de Wallenstedt von Liszt, Galopp von Rubinstein, Giga con Variazioni aus der Suite Op. 91 von Raff, Ungarische Phantasie von Liszt (Manuscript) und Tarantelle aus der „Stummen von Portici", übertragen von Liszt. Die Ungarische Phantasie wie das Concert wurden von Bülow auf einem zweiten Flügel, als Vice-Orchester, begleitet. Hr. Hartvigson wurde mit wahrhaft „südlichem" Beifall überschüttet und wird einen solchen wol nirgends entbehren.

Rom.

Am 14. April gab die junge Violinistin Catherine Lebouys im Palast Altieri ihr zweites Concert, in welchem sie großen Beifall erntete. Namentlich spielte sie Bazzini's zweite Fantaisie concertante de l'opéra „Sonnambula" mit großer Technik und warmem Gefühle. Die junge Künstlerin gedenkt im Laufe dieses Sommers eine Kunstreise nach Deutschland zu machen. Mit großer Fertigkeit spielte in diesem Concerte der Engländer Mr. Bache Liszt's: les cloches de Genève.

Der gestern geschlossene Cyklus der von den Gebrüdern Giuseppe und Leopoldo Mililotti veranstalteten sechs Matinées für classische Musik (Renaissance de la musique vocale classique sacrée et profane) zeichnete sich sowol durch die Auswahl der Stücke, als auch durch die fast durchweg vortreffliche Ausführung aus. Vertreten waren auf dem letzten Programm: Palestrina, Gluck, Monteverde, Händel, Mozart, Kurschmann, Mendelssohn und Liszt. Die „Acht Seligkeiten" von Liszt, welche im vorletzten Concerte zum ersten Male hier gesungen wurden, erfreuten sich bei der Wiederholung desselben Applauses. Mit rauschendem Beifall wurde die im vorigen Jahre umgearbeitete Scène dramatique Jeanne d'Arc von Liszt aufgenommen; sie wurde von der sehr begabten Engländerin Mme. Cholmeley ganz vortrefflich gesungen.

Breslau.

Die letzten beiden Symphonie-Soiréen des „Orchestervereins" fanden am 9. und 23. März bei gleich lebhafter Betheiligung des Publicums statt. Das günstige Prognostikon, welches wir bald nach den ersten Kunstleistungen des Institutes in dieser Zeitschrift aussprachen,

hat sich glänzend realisirt. Mit Stolz dürfen wir auf diesen Verein blicken, der unsere Stadt in musikalischer Beziehung hoch emporgehoben hat. Noch aber bleibt gar viel zu thun übrig, ehe auch das größere Publicum von so manchen Vorurtheilen, welche eine, allem Neuem entschieden entgegenstrebende Partei in längjähriger, meist ungestörter Thätigkeit eingeimpft hat, befreit wird. Es ist die höchste Zeit, daß eine durchgreifende Mission in dieser Beziehung ausgeübt wird, und mit zuversichtlicher Hoffnung blicken wir auf die besonnenen, kunstliebenden Männer des Comités, welche im Vereine mit dem artistischen Leiter, Hrn. Dr. Damrosch, dieses Werk begonnen haben. Wir sind überzeugt, daß schon nach wenigen Jahren, wenn von den Städten gesprochen wird, welche eine zeitgemäße Entwickelung der Kunst zu würdigen wissen, auch unser Breslau mitgenannt werden wird.

In den beiden Soiréen kamen zur Aufführung: Ouverture zur „Bestalin" von Spontini, Symphonisches Concertstück für großes Orchester von Leopold Damrosch, „Kirchliche Festouverture" für Chor, Orchester und Orgel von Nicolai, Chorphantasie von Beethoven, Symphonien B dur von Beethoven und „Weihe der Töne" von Spohr, Solostücke für Horn von Lübeck und Klotz und Clavierconcert E moll von Chopin. Neu war uns das Concertstück von Damrosch. Hätte der Componist seinen poetischen Vorwurf — uns scheint wenigstens das Stück auf einem solchen zu basiren — veröffentlicht, so würden wir die Composition am liebsten „Symphonische Dichtung" nennen, welcher Form die ganze Anlage am nächsten steht. — Mit einem gesanglichen, tief ergreifenden Motiv beginnt die Einleitung, wozu dann im schnellen Tempo ein drängendes Gegenmotiv tritt, welches auf kunstvollste Weise in den verschiedenen Stimmen geführt wird. Ein schöner Gesang von Hörnern unterbricht das Allegro, wonach der erste Theil, nur verschieden rhythmisirt und mit neuen, überraschenden Combinationen, wiederkehrt und mit einer Reminiscenz an das Einleitungsmotiv beruhigend abschließt. Durch die ganze Composition zieht sich eine Stimmung, wie sie in uns der erwachende Frühling hervorzaubert — es ist die reinste Poesie, die da zum Ausdruck kommt, und von Herzen wünschen wir dem Componisten Glück zu dem schönen Werke. Das Publicum nahm die Composition mit warmer Theilnahme und lebhaftem Beifall auf. Das Orchester rechtfertigte bei Ausführung sämmtlicher Nummern wiederum die hohe Meinung, welche wir gern und oftmals in diesen Blättern ausgesprochen haben. — Den Vortrag des Chopin'schen Concertes sowie des Claviertheils der Beethoven'schen Phantasie hatte Hr. Carl Mächtig von hier übernommen und führte beide Partien mit so gelungener Charakteristik aus, wie sie nur allein der denkende Künstler geben kann. So energisch und markig derselbe die Phantasie vortrug, so lieblich und graciös war sein Spiel in dem schönen Chopin'schen Werke; namentlich wußte er die in der ganzen Composition so reich vertretenen Gesangsstellen mit einer Innigkeit wiederzugeben, wie wir sie selbst von großen Meistern — nur selten gehört haben. Hr. Mächtig hat sich und seiner Künstlerschaft durch andere vorzügliche Leistungen in unserer Stadt schon längst hohe Achtung erworben; dieser Abend aber, an dem er ein Werk, welches nur die Repertoires der ersten Künstler aufweisen, in so vorzüglicher Weise zur Geltung brachte, macht es uns zur angenehmen Pflicht, auch in weiteren Kreisen auf den jungen Künstler aufmerksam zu machen. Das Publicum war in Wahrheit enthusiasmirt und ehrte Hrn. Mächtig durch stürmischen Beifall und wiederholten Hervorruf.

Als Solohornist zeigte sich der Kammervirtuose Sr. Hoheit des Fürsten zu Hohenzollern, Hr. Charles Klotz, dessen vorzügliche Virtuosität, verbunden mit einem schönen, sympathisch berührenden Tone, uns für die Gehaltlosigkeit der gewählten Compositionen entschädigen mußte. Das Publicum schien sich ebenso nur an seine treffliche Leistung zu halten und bezeigte seine Theilnahme für dieselbe durch Beifall und Hervorruf.

Zu erwähnen bleibt uns noch die tüchtige Leistung des durch Dr. Damrosch in kurzer Zeit zusammengestellten Chores, welcher seinen Theil in der Nicolai'schen Ouverture und der Beethoven'schen Phantasie mit vorzüglicher Präcision zur Geltung brachte. Wie wir hören, gründet Hr. Damrosch jetzt einen Gesangverein, so daß im nächsten Winter vom „Orchesterverein" auch größere Chorausführungen veranstaltet werden können. Eugen v. Blum.

Wien.

(Virtuosenconcerte.) Carl Tausig bot an seinen zwei Musikabenden anregende, ja mustergiltige Programme. Händel's G moll-Suite, Beethoven's E dur-Sonate (Op. 109), ein Field'sches Nocturne, Fr. Schubert's Phantasie Op. 15, Chopin's Polonaise mit Andante spianato, dessen Fis dur-Impromptu und C dur-Etude, Schumann's „Carneval", Liszt's Transscription des „Spinnerliedes" aus dem „Fliegenden Holländer" und des Gounod'schen Faust-Walzers, dessen Venezia e Napoli, Raff's Sonate für Pianoforte und Violine (Op. 73) sowie Lieder von Peter Cornelius kamen zu Gehör. Sämmtliche vom Concertgeber dargebotene Clavierpiècen traten, wie das kaum einer Erinnerung bedarf, technisch vollendet zu Tage. Anders gestaltet sich das Urtheil über seine Auffassung, überhaupt die geistige Seite seiner Darstellung, über die wir doch in Bezug auf Einiges mit ihm rechten möchten. Sein Vortrag erscheint bisweilen nicht immer gesund, zu raffinirt, er bevorzugt zu sehr die Extreme auf Kosten der Wahrheit.

Nächst Tausig war die unbestritten hervorragendste Erscheinung Johannes Brahms. Da diese Blätter vor gar nicht zu langer Zeit ausführlich und eingehend über Brahms' künstlerische Individualität, über sein tondichterisches Schaffen berichtet haben, so kann ich bei dieser Gelegenheit über diesen Punct um so kürzer hinweggehen. Brahms spielte, was er allerdings dem mit seinen Werken noch unbekannten Wien schuldig war, vor Allem sich selbst. War er auch einer kleinen Schaar junger Musiker, zu deren rühmenswerthen Eigenschaften es gehört, von allem Bedeutenden der Jetzt- und Vorzeit Notiz zu nehmen, schon bekannt; so war er bis jetzt doch unserem größeren Concertpublicum eine unbekannte, neue Erscheinung. Sein Spiel ist musikalisch und findet hauptsächlich in der Polyphonie, in der Vielgriffigkeit seinen Boden. Dabei kommt ihm sein staunenswerthes Gedächtniß zu Gute, wodurch es ihm eben möglich wird, im Darstellen des combinirtesten Stimmenorganismus sich nie zu irren. Er bekundet ferner die bemerkenswerthe Fähigkeit, seiner vorzuführenden Aufgabe stets in den Kern zu dringen, und diesen plastisch-musikalisch, ja dramatisch-lebendig hinzustellen. Von eigenen Compositionen hörten wir das Clavierquartett in A dur und einige Lieder, in welchen letzteren wir besonders eine geistige Verwandtschaft mit Fr. Schubert zu erblicken glaubten. Außerdem spielte der Concertgeber: Bach (Toccata [F dur] und chromatische Phantasie mit Fuge), Beethoven (Variationen über das Finalthema der Eroica) und Schumann (Phantasie in drei Sätzen Op. 17).

Ein anderer, uns entgegengetretener Künstlercharakter war F. Laub, der sich zuerst in drei mit Jaell gemeinschaftlich veranstalteten Concerten, dann in einer Streichquartettunternehmung selbständig hören ließ, und außerdem noch an mehreren theils größeren, theils kleineren Musikaufführungen betheiligte. Mit Jaell zusammen spielte Laub die Kreutzersonate von Beethoven, allein trug er die Chaconne und eines der schönsten Präludien von Bach, das Concert (Op. 61, D dur) und die F dur-Romanze von Beethoven, sowie Stücke von Paganini, Ernst, Vieuxtemps und eigener Composition vor. Es ist wol kaum nöthig, über Laub noch ein Wort zu reden. Zu seiner nach allen Seiten hin vollendeten Technik gesellt sich noch die wahrhaft großartige durchgeistigte Auffassung.

Alfred Jaell kann nach Allem, was er bis jetzt hier wie auswärts gewirkt, nicht treffender bezeichnet werden, als wenn man ihn den gewandtesten und geschmackvollsten Vertreter jener Richtung nennt, die es sich zur Aufgabe gestellt hat, alle Art guter Claviermusik, stamme dieselbe aus welcher Zeit sie wolle, vollkommen salonfähig zu machen. In dieser Hinsicht ist Jaell eine beachtenswerthe Specialität. Er spielte in seinen mit Laub gemeinschaftlich gegebenen Concerten in dem eben angedeuteten Sinne: Muffat's A moll-Passacaglia, S. Bach's G moll-Gavotte, Händel's E dur-Variationen, die schon erwähnte Kreutzer-Sonate Beethoven's und Op. 66 Mendelssohn's; ferner Schumann's Florestan-Eusebius-Sonate und dessen A moll-Concert, Chopin's Cis moll-Walzer und B moll-Scherzo, endlich Liszt's Tannhäusermarsch und Ouverturen-Transscriptionen.

Eine gleichfalls durch manche Eigenart anregende Erscheinung war der nach langjährigem Aufenthalte in Nord-Amerika auf den heimathlichen Boden zurückgekehrte Pianist Gustav Satter. Seine Technik ist wahrhaft staunenswerth in Allem, was der materiellen Seite derselben angehört. Freilich machen sich transatlantische Einflüsse bei ihm nur etwas zu sehr bemerkbar, doch hoffen wir, daß dieselben, wenn Satter wieder längere Zeit uns angehören wird, doch nach und nach verschwinden werden. Er ist zuvörderst — um bei ihm als Pianisten zu bleiben — ein getreuer, musikalisch tüchtiger Interpret guter älterer Claviermusik. So spielte er u. A. Beethoven's C moll-Concert und Mozart's auf das Clavier übertragene Menuett aus der Es dur-Symphonie so gründlich musikalisch, wie nur irgend möglich. Hierzu kommt noch seine außerordentlich glückliche Improvisationsgabe, die es ihm möglich macht, eine Mehrheit von Themen augenblicklich in ein nicht blos flüchtig vorübereilendes, sondern nachhaltig anregendes Tonbild zusammenzuschließen. Auch die Virtuosenstücke seiner eigenen Arbeit enthalten stets etwas den Musiker Fesselndes, überhaupt ist seine Schreibweise fließend und gewandt, namentlich im Orchestersatze für die Massenwirkung. Seine uns einmal vorgeführte Ouverture zur „Loreley" hat dies hinlänglich bewiesen. Ich möchte dieses Tonstück

jedoch immerhin noch nicht als Muster eines Orchestersatzes, namentlich in Beziehung auf den duftigen Stoff, hinstellen, denn dazu klingt es zu grobkörnig. Allein absolut musikalisch genommen, und beziehungsweise als Werk eines Claviervirtuosen aufgefaßt, ist diese Ouverture eine beachtenswerthe Arbeit und ein Beleg von vielseitigem Geschicke und Talente.

(Schluß folgt.)

Oldenburg.

Das fünfte Capelleoncert am 28. März wurde durch das Spiel Joachim's verherrlicht, dessen Concert in ungarischer Weise hier noch Novität war, und da dasselbe von Joachim selbst vorgetragen wurde, einen seltenen Beifallssturm hervorbrachte. Des Meisters Spiel ist zu bekannt, als daß noch etwas Neues über dasselbe mitzutheilen wäre. Nur scheint es uns jetzt, daß Joachim, seitdem wir ihn nicht gehört, seinen Gegenstand objectiv schärfer erfasse, ohne dabei seine Subjectivität selbst in den Hintergrund treten zu lassen. Daher ist er auch im Stande, die jedesmal richtige Ausdrucksweise aller Schulen charakteristisch in schönster Weise wiederzugeben. Die zur tiefen Gefühlsinnigkeit sich erhebende Sentimentalität Spohr's im Gegensatze zur edlen Leidenschaftlichkeit Tartini's 2c. finden in ihm und durch ihn die wahre, künstlerische Reproduction. Ruhe, Klarheit, Gemessenheit, sowie tiefe Innigkeit der Empfindung und mannhafte Kraft und Energie sind charakteristische Eigenthümlichkeiten seines Vortrages. — Gade's Ouverture „Nachklänge an Ossian" und die Coriolan-Ouverture von Beethoven wurden vom Orchester mit schwungvoller Bewegung und guten Schattirungen wiedergegeben. Eines Gleichen hatte sich die Ddur-Symphonie von Haydn zu erfreuen. — Ueberhaupt hat unser Orchester unter Leitung des Hrn. Dietrich in diesem Jahre wieder nicht unbedeutende Fortschritte gemacht, was sich besonders bei der sicheren, belebten, präcisen und discreten Begleitung des Joachim'schen Concertes zeigte.

H. S.

Libau in Kurland.

Am 27. März vollendete der hiesige Gesangverein den siebenzehnten Cyklus seiner Abonnementconcerte. Wir nehmen daraus Veranlassung, auch einmal des Musiktreibens unserer Stadt kurz zu gedenken, indem wir nicht zweifeln, daß den Lesern dieser Zeitung Mittheilungen darüber nicht unwillkommen sein dürften, da ein in Deutschland geborener und daselbst gebildeter Musiker an der Spitze des hiesigen Musiklebens steht. Als es im Jahre 1847 gelang, den in Berlin hauptsächlich von W. Taubert gebildeten Künstler Adolph Wendt, welcher damals als Pianist auf einer Kunstreise durch Pommern, Preußen und die russischen Ostseeprovinzen überall Beifall und Anerkennung gefunden, von Memel aus, bis wohin er seine Reise ausgedehnt hatte, für unsere Stadt als Musikdirector und Organist zu gewinnen, kam sehr bald in die ruhenden musikalischen Kräfte Leben. Musik-Dir. A. Wendt bildete nicht allein eine Menge tüchtiger Clavierspielerinnen, sondern suchte auch durch Gründung des oben erwähnten Gesangvereins einen musikalischen Vereinigungspunct herzustellen. Dieser mit sehr bescheidenen Mitteln begonnene Verein gedieh bald fröhlich; der Anfangs aus kaum 20 Mitgliedern bestehende Chor wuchs in wenigen Jahren auf 60 Theilnehmer heran und übte mit Eifer Gesänge geistlichen und weltlichen Inhalts, welche nicht nur in den Abonnementconcerten, deren der Verein während des Winters durchschnittlich fünf gab, sondern auch in Concerten zu wohlthätigen Zwecken vorgetragen wurden. Der Wirkungskreis des Vereins erweiterte sich ungemein, als Hr. Wendt einige Jahre später auch die Instrumentalmusik in den Bereich seiner Wirksamkeit zog. Die Programme der Concerte wurden von nun an mannigfaltiger und die Zahl der Dilettanten, welche sich als Instrumentalisten betheiligten, wuchs ebenfalls von Jahr zu Jahr. Das Orchester, dessen Kern das städtische, aus mehreren sehr tüchtigen Musikern bestehende Musikcorps bildet, zählt 5 erste, 5 zweite Violinen, 3 Bratschen, 3 Violoncells nebst Contrabaß und sämmtliche Blasinstrumente. — Ouverturen, Symphonien älterer und neuerer Meister wechselten mit Chor- und Sologesängen in meist gelungener Aufführung. Kein Concert verging aber seit den letzten zehn Jahren, in welchem nicht irgend ein Clavierconcert mit Orchesterbegleitung vorgeführt wurde. Die gediegenen älteren wechselten mit den neueren und neuesten Compositionen dieser Gattung. — Ganz besonderes Interesse erweckte es, als in einem Concertcyklus sämmtliche Beethoven'schen Clavierconcerte der Reihe nach vorgetragen wurden. — Musik-Dir. Ad. Wendt's Verdienste um die Hebung und Pflege der Musik in unserer Stadt wurden nicht allein hier und von der inländischen Presse, sondern selbst von der kaiserlichen Familie anerkannt. — Schon im Jahre 1860 bei der Anwesenheit des Großfürsten Thronfolgers wurde ihm von demselben ein werthvoller goldener Chronometre verehrt; der Kaiser und die Kaiserin sprachen Hrn. Wendt bei ihrer Anwesenheit im verflossenen Sommer wiederholt und auf das Huldvollste ihre Anerkennung aus, besonders nach dem Vortrage einer von A. Wendt componirten Hymne (bei G. L. Zimmermann in Libau im Druck erschienen) für Männergesang, und die Großfürsten Alexander und Wladimir Alexandrowitsch verliehen ihm „mit allerhöchster Bewilligung Ihrer Kaiserlichen Majestäten" Ende vorigen Jahres eine Brillantnadel.

=

Halle.

Hier wurde am Charfreitage, am 3. April, im Saale des neuerbauten Volksschulgebäudes von dem Thieme'schen Gesangverein, unter der sicheren Leitung des Hrn. Musik-Dir. Thieme, das Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus" von Jean Vogt zu Gehör gebracht. Das Werk ist bereits in einer Reihe von Zeitschriften günstig beurtheilt und in verschiedenen Städten mit Erfolg aufgeführt worden, und fand auch hier bei der sehr zahlreichen Zuhörerschaft wohlwollende Aufnahme und verdiente Werthschätzung. Die Aufführung selbst war recht gelungen; Hr. Musik-Dir. John löste seine Aufgabe in der Partie des Christus, wie zu erwarten, in künstlerischer Weise. Bei der Aufführung war der Componist zugegen.

Potsdam.

Am 24. März wurde der Wintercyklus mit dem letzten Symphonie-Concerte der Capelle des königl. ersten Garde-Regiments unter Leitung ihres Dirigenten Fr. W. Voigt geschlossen. Das Programm enthielt: Sinfonie triomphale von H. Ulrich und Symphonie Cdur Nr. 1 von Beethoven; außerdem die Ouverturen zu „Athalia", „Don Juan" und Rossini's „Semiramis"; den türkischen Marsch von Mozart und Marcia à la turca von Beethoven. Vor Schluß des Concertes wurde auf allgemeinen Wunsch letztere Pièce, welche auch hier ein beliebtes Repertoirestück geworden, wiederholt. — Am Charfreitag führte der Gesangverein für classische Musik unter Direction des Hrn. F. Wendel Graun's „Tod Jesu" mit tüchtigen Solokräften und Orchesterbegleitung auf. — In dem Concert der Philharmonischen Gesellschaft am 9. April hörten wir durch die HH. Engelhardt, Hellmich und Zürn aus Berlin das Trio, Dmoll, von Mendelssohn und Trio, Bdur, Op. 97 von Beethoven in guter Ausführung. Hr. Putsch aus Berlin sang eine Arie des Grafen aus „Figaros Hochzeit" und Lieder von Fr. Schubert und Mendelssohn. Das Orchester, bestehend aus einem Theile des Musikcorps des ersten Garde-Regiments, welchem sich mehrere Dilettanten und Privatmusiker angeschlossen hatten, spielte unter Wendel's Direction die Symphonie Ddur von Mozart und Kalliwoda's Pastoral-Ouverture.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Sivori, der gegenwärtig in Hamburg concertirt, hat dort einen solchen Erfolg gehabt, daß man erwartet, er werde noch einige Concerte veranstalten.

— Die auf dem Leipziger Conservatorium gebildeten Geschwister Franziska und Ottilie Friese gaben am 25. April in Elberfeld ein Concert mit einem für die beiden Damen günstigen Erfolg. Der Dichter C. Sybel lobt in einer Recension in der Cölnischen Zeitung die Leistungsfähigkeit der Geschwister Friese in einer sehr überschwänglichen Weise, die Demjenigen, der Beide gehört hat, in der That auffallen muß.

— Wieniawski der Violinist, der jetzt Holland bereist, concertirte kürzlich in Utrecht.

— In München ist Frl. Molique, die Tochter des bekannten Violinvirtuosen, als Clavierspielerin mit Beifall aufgetreten.

— Im Erard'schen Salon in Paris gab Thalberg sein erstes Concert mit großem Erfolg. Er spielte Compositionen von Beethoven, Moscheles und von sich. Am Meisten sollen zwei Etuden von Moscheles gefallen haben.

— Frl. Patti hat ihr Gastspiel in Wien beendet. Dieselbe soll mit Merelli bereits schon wieder für die Monate Februar, März und April Contract geschlossen haben.

— In Wiesbaden gastirt gegenwärtig der Tenorist Wachtel.

Musikfeste, Aufführungen.

— Der Rühl'sche Gesangverein in Frankfurt a. M. brachte am 27. April Händel's „Josua" zur Aufführung. Die Soli hatten Frl. Schreck aus Bonn, Hr. Baumann aus Cassel und Hr. Hill übernommen.

— Am 25. April fand in Hannover ein Concert zum Besten des Schubertdenkmals statt, in welchem nur Schubert'sche Compo-

sitionen zu Gehör kamen. Der Männergesangverein, der dasselbe veranstaltet hatte, wurde dabei von den besten Kräften der Stadt, wie Frl. Weiß, Joachim, Dr. Gunz ꝛc., unterstützt.

— Das Extraconcert der Musikgesellschaft in Basel bot ein interessantes Programm: Faust-Ouverture von Wagner, Gesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälards von F. Hiller, Chor aus „Castor und Pollux" von Rameau und die Manfred-Musik (der verbindende Text von R. Pohl vom Hofschauspieler Devrient aus Wiesbaden gesprochen) von Schumann. Den Berichten nach soll das letztgenannte Werk den großartigsten Eindruck gemacht haben.

— Pasdeloup in Paris brachte in seinem 25. Volksconcerte außer einem Händel'schen Chore auch Beethoven's neunte Symphonie zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Braunschweig gelangte „La Réole" vom Capellmeister Gustav Schmidt zur Geburtstagsfeier des Herzogs mit großem Beifall zur Aufführung.

— Im Théâtre lyrique in Paris wird Weber's „Oberon" neu einstudirt.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Hans v. Bülow empfing von dem Großherzoge von Mecklenburg-Schwerin für die Höchstdemselben zugeeignete Herausgabe und Bearbeitung ausgewählter Clavierſonaten von C. Phil. Emanuel Bach (Peters'scher Verlag) die große goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft.

— Sivori hat vom König von Preußen den Kronen-Orden 3. Classe erhalten.

Personalnachrichten.

— Richard Wagner hielt sich auf seiner Rückreise aus Rußland einige Tage in Berlin auf.

— Hr. Theodor Krumbholz, welcher längere Zeit als zweiter Violoncellist am Leipziger Theater- und Gewandhausorchester fungirte, und dem später die erste Stelle an genannten Instituten anvertraut wurde, in welcher Eigenschaft er auch das Lehramt für sein Instrument am Conservatorium versah, hat Leipzig verlassen, da Verhältnisse eingetreten waren, welche ihm ein ferneres Verbleiben nicht thunlich erscheinen ließen. Wir bedauern den Weggang des Hrn. Krumbholz um so mehr, als wir seinem Talente eine gute Zukunft voraussagen möchten und in ihm in Fällen, wo es galt, einen stets bereitwilligen Künstler verlieren.

Todesfälle.

— Der k. Hofmusikalienhändler Gustav Bock (Firma: C. Bote & G. Bock) in Berlin ist am 27. April daselbst gestorben.

Leipziger Fremdenliste.

— In den letzten Wochen besuchten uns: Hr. Dr. R. Pohl aus Weimar, Hr. Rosén, Componist aus Stockholm, Hr. Musikalienverleger Sander aus Breslau, Hr. Heinrich Mannstein aus Dresden und Frl. Sara Magnus aus Berlin, die in der Nähe von Leipzig auf dem Lande die Sommermonate zuzubringen beabsichtigt.

Vermischtes.

— Der Wittwen- und Waisenversorgungsverein der Wiener Tonkünstler: „Haydn" hat soeben seinen Jahresbericht veröffentlicht, aus welchem zu ersehen ist, daß derselbe ein Vermögen von 508,405 Fl. und ein jährliches Interessenerträgniß von 25.597 Fl. besitzt.

— In Hamburg hat sich zum Baue eines neuen, den Zeitverhältnissen entsprechenden großen Concertsaales eine Actiengesellschaft gebildet.

— Der kranke Violinvirtuos Ernst soll Nizza verlassen haben, um in einer Wasserheilanstalt Englands die Wiederherstellung seiner Gesundheit zu suchen.

Literarische Anzeigen.

Bei **C. A. Klemm** in *Leipzig*, *Dresden* und *Chemnitz* neu erschienen:

Burkhardt, Sal., Kleine, leichte Opern-Potpourris f. Pfte. No. 15. *Halévy*, Die Musketiere. — No. 16. *Donizetti*, Die Favoritin. — No. 21. *Marschner*, Der Templer. — No. 22. *Spohr*, Jessonda. — No. 23. *Marschner*, Heiling. à 10 Ngr.

Dreyschock, R., Op. 11. Intr. et Allegro de Concert p. Violon av. Pfte. 1 Thlr.

——— Op. 12. Intr. et Var. brill. p. Violon av. Pfte. 1 Thlr.

Lange, Fr. G., Trauermarsch f. Pfte. 5 Ngr.

Moscheles, J., Op. 58. Concert No. 3 f. Pfte. solo in Gm. 2 Thlr.

——— Op. 64. Concert No. 4 f. Pfte. solo in E. 2 Thlr.

Schlenkrich, R., Op. 15. Reproche plaisant p. Pfte. 10 Ngr.

Schneider, Dr. Joh., Dank- und Jubelpräludium f. Orgel. 10 Ngr.

Schumann, Rob., Op. 35. Eine Liederreihe. 12 Gedichte.
Einzeln { f. Sopran mit Pfte. No. 1—12 à 5 u. 7½ Ngr.
f. Alt mit Pfte. No. 1—12 à 5 u. 7½ Ngr.

Terschak, A., Op. 56. L'Impatience p. Pfte. 15 Ngr.

——— Op. 57. Plaisir du Soir p. Pfte. 15 Ngr.

Tottmann, Alb., Op. 3. Ave Maria f. 4stimm. Frauenchor und Sopr. solo. Part. u. St. 20 Ngr.

Im Verlage der Hofmusikalienhandlung von **Adolph Nagel** in *Hannover* erschien:

Gotthard, J. P., 8 Gesänge für Männerchor, 24. Werk. Preis 20 Ngr. (Partiepreis der Stimmen: für jede Nummer 3 Ngr. netto.)

Das darin befindliche Trinklied wurde in einem Concerte in Wien 2 Mal wiederholt verlangt.

Gesang-Vereinen

empfiehlt sich zur Anfertigung von Fahnen auf Seidenstoffen ohne Naht die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in *Leipzig*.

Soeben erschien und ist durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Sonate für das Pianoforte

von

Fr. Gernsheim.

Op. 1. Pr. 1 Thlr.

J. Rieter-Biedermann
in *Leipzig* und *Winterthur*.

Im Verlage des Unterzeichneten erschien soeben:

Stiftungslied

des deutschen Sängercommerces.

„Ein Goldschmied war zu Regensburg,
Ein prächtiger Kumpan!"

Dichtung von **Müller von der Werra**.

Für Männerchor

componirt von

C. Kuntze.

Op. 90. No. 2. Partitur und Stimmen. Pr. 15 Ngr.

Dieses Werk wurde am Abend des 2. deutschen Sängercommerces in Leipzig von dem akademischen Gesangvereine „Arion" und dem Pauliner-Gesangvereine unter Direction des Herrn Dr. Langer, der auch Musik-Director des „Leipziger Zöllner-Bundes" ist, mit stürmischem Beifall zur Aufführung gebracht, und erlauben uns daher, diese Composition allen deutschen Männergesangvereinen hiermit bestens zu empfehlen.

Leipzig. **C. F. KAHNT.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 15. Mai 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 20.
Achtundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
J. Schrattenbach in Wien.
Aug. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die künstlerische Individualität, ihre Berechtigung und das Verständniß dafür. Von F. Brendel. (Fortsetzung.) — Ein Concert der Löwenberger Hof-Capelle. (Schluß.) — Recensionen: Ferd. Hiller, Op. 99. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Wien [Schluß], Glauchau, Naumburg, Rotterdam). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Die künstlerische Individualität, ihre Berechtigung und das Verständniß dafür.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Eng zusammen mit der eben bezeichneten Erscheinung hängt eine andere Eigenthümlichkeit, welche noch bei Weitem mehr geeignet ist, Veranlassung zu schiefen Beurtheilungen und Mißverständnissen zu geben. Nicht allein, daß man allzu sehr geneigt ist, diesen Wechsel der Stimmungen zu übersehen, das was im künstlerischen Bewußtsein nur ein vorübergehendes flüssiges Moment ist, als feste Gestalt zu betrachten, den Künstler demnach zu nehmen wie jeden Anderen; auch an seine Ansichten und Urtheile, seine Raisonnements legt man diesen Maßstab, und betrachtet dieselben gemeinhin als buchstäblich gemeint, als dauernde in allen Lagen des Lebens und allen Gemüthsaffectionen sich gleichbleibende Ansicht, während sie häufig ganz allein nur Explosionen der Phantasie, Ergüsse der momentanen Stimmung sind, die ebenso schnell vorübergehen, als sie entstanden sind. Man verkennt vollständig, daß auch das entwickeltere Geistesleben, die gesammte Anschauungsweise, der das Bewußtsein beherrschende Ideenkreis des Künstlers, weit weniger auf dem Wege verständiger Vermittelung und Erwägung gewonnene Resultate enthält, im Gegentheil immer das subjective Gefühlsleben zur Grundlage und Voraussetzung hat. Nach Bettinen's Bericht bemerkte Beethoven über ein Kunstgespräch, welches sie kurz zuvor mit ihm gehabt hatte, wenn er die betreffenden Aeußerungen wirklich gethan habe, so habe er einen „Raptus" gehabt. Mag an der Erzählung selbst so viel wahr sein, als da will: sie ist bezeichnend für das, was ich hier im Sinne habe, für das künstlerische Außersichsein. Allerdings haben heutzutage auch die Künstler in Folge erweiterter Kenntnisse und fortgeschrittener Reflexionsbildung mehr Antheil an der Letzteren als früher; jene Naivität, die sich blos auf den Umkreis von Gefühl und Phantasie beschränkte, möchte gegenwärtig kaum noch anzutreffen sein. Aber ganz und vollständig können dieselben nie aus dieser Sphäre heraustreten, selbst auf jeder neuen und höheren Stufe der geistigen Entwickelung; würde ihr Bewußtsein in den Gegensatz reiner Verständigkeit umschlagen, so müßten sie in demselben Moment aufhören, Künstler zu sein. Wie in jenem zuerst bezeichneten Falle haben wir es also hier mit einer entschieden ausgeprägten, ganz unzweifelhaften Naturnothwendigkeit zu thun. Es muß deshalb auch als die größte Thorheit von Seiten der Umgebung bezeichnet werden, darüber sich in Streitigkeiten einzulassen, den Künstler gewissermaßen zur Rechenschaft ziehen, für seine Aeußerungen sofort verantwortlich machen zu wollen. Was derselbe heute mit der größten Heftigkeit zu behaupten geneigt ist, hat er in solcher Fassung morgen bereits vielleicht selbst aufgegeben. Die künstlerische Natur, wenn sie ächt ist, corrigirt sich selbst in Folge des Wechsels der Gegensätze in ihr. Hier ist demnach ein ruhiges Gewährenlassen eine kaum bemerkbare stille Einwirkung am meisten entsprechend; die Einseitigkeit, das was Ergebniß eines „Raptus" ist, gleicht sich dann von selbst aus.

Mit dem eben Gesagten ist jedoch nur erst das Nächstliegende angedeutet. Die bezeichnete Einsicht ist auch noch in weiterem Betracht von Wichtigkeit. Während nämlich bei jener zuerst angedeuteten Eigenthümlichkeit, dem Stimmungswechsel, unmittelbar mehr nur die persönliche Umgebung des Künstlers in Berührung kommt, gewinnt diese dadurch eine weit größere Tragweite, daß dieselbe, wenn auch mit Einschränkungen, in den Kundgebungen des Künstlers überhaupt sich erhält, auch wenn derselbe einem größeren Kreise gegenüber spricht, wenn derselbe als Schriftsteller auftritt. Der allgemeine Mangel an richtigem Verständniß in dieser Beziehung hat unendlich geschadet, und es würden z. B. über Wagner's Schriften nicht so viele Irrthümer entstanden sein, wenn man diesen Umstand genauer hätte erwägen wollen. Man hat geglaubt, die darin ausgesprochenen Ansichten seien bestimmt, sofort und unmittelbar in die Systeme, zu denen man sich bekannte, aufgenommen zu werden; man hat geglaubt, vollkommen fertige Lehrsätze darin sehen zu müssen. Hätte man, wie es von unserer Seite gleich anfänglich geschehen ist, zunächst nur künstlerische Kundgebungen darin erblickt, hätte man sie in dieser Weise erfaßt,

so würde man darin zwar kein fertiges System, wol aber die genialsten, großartigsten Anregungen unserer Zeit gefunden haben. Die Deutschen fehlen jedoch immer darin, daß sie sich jede künstlerische Kundgebung, so wie dieselbe vorliegt, auch in ihrer ersten unmittelbarsten Gestalt, wo sie noch mit phantastischem Beiwerk umkleidet ist, sofort verständig zurechtlegen wollen; ein widerspruchsvolles Beginnen, da nur erst eine Weiterentwicklung, eine Zurückführung auf wirkliche Reflexionsbestimmungen ein wissenschaftliches Erfassen als zuläßig erscheinen läßt.

Es wurde in dem Vorstehenden an das Beispiel Beethoven's erinnert. Indem ich zur Erörterung eines dritten hervorstechenden Zuges im künstlerischen Bewußtsein übergehe, kann am passendsten wieder auf dasselbe zurückgegangen werden. Fr. Rochlitz in seinen Briefen aus Wien (im 4. Bande seiner Schrift „Für Freunde der Tonkunst") beschreibt die verschiedenen Zusammenkünfte, die er während seines Aufenthaltes daselbst mit Beethoven hatte. Die erste derselben hinterließ nur einen deprimirenden Eindruck in Folge der Unmöglichkeit, mit ihm eine Unterhaltung zu Stande zu bringen. Ergiebiger zeigte sich die zweite, wo man sich der Schreibtäfelchen bediente. Am heitersten war die dritte Zusammenkunft bei einem Spaziergange im Helenenthal. Beethoven war, wie er selbst sagte, „aufgeknöpft" und Alles, was ihm in den Sinn kam, mußte heraus. Auch Rochlitz war jetzt vollkommen beruhigt, sah er doch, daß Beethoven vollkommen heitere, glückliche Stunden habe. Indeß, fährt er fort, sei ihm doch, als er ihn zur Rückfahrt an den Wagen begleitet hatte, wieder sehr ernst zu Muthe geworden. Es stellten sich ihm Situationen über Situationen dar, wo der Mensch — und zwar nicht aus Wahl und freiem Entschluß, was sonst die schönste Ausgleichung mit sich führte, sondern durch gewisse besondere Mischung seiner Kräfte und den Drang seiner Verhältnisse — um eben sein Allerbestes der Welt darzubringen, sich selbst (nicht blos sein Glück) tief verletzen, sich wol an den Rand seines Unterganges treiben muß; wo er aber das, was von bitteren Schmerzen Andere am wohlthuendsten befreit, gar nicht auffände, würde nicht er selbst von den allerbittersten Schmerzen umhergerissen; und eben das, was Anderen ihr Inneres am schönsten ausheitert, es erquickt und stärkt, nimmer hervorbrächte, wenn nicht sein Inneres bald vom schauerlichsten Dunkel umfangen, bald von lodernden Flammen angezehrt würde. „Ich mag nicht sagen", schließt er seinen Bericht, „wie wirr und grauenhaft mir endlich zu Muthe ward." — Rochlitz deutet damit auf jene Vorzüge hin, die für die Welt gemeinhin ein Buch mit sieben Siegeln sind: die Geheimnisse schöpferischer Geistesarbeit, — Geheimnisse auch für die, welche in dem Schaffen des Künstlers, namentlich des Musikers, nur eine formelle Thätigkeit sehen; jene Kämpfe, welche allen geistigen Thaten vorausgehen müssen, welche Keinem erspart werden können, der Großes zu vollbringen berufen ist. Der Welt erscheint nur zu häufig und fast in der Regel als spielend gewonnen, als heiterer Sonnenblick, was mit dem innersten Herzblut geschrieben, was nur unter Schmerzen geboren ist. Es ist hier namentlich zu betonen, daß wer auch nur eine Seite des Inneren entsprechend zur Darstellung bringen will, die ganze Scala menschlicher Zustände — das was der ganzen Menschheit zugetheilt ist — durchlaufen haben muß, daß nur die reichsten inneren Erfahrungen das Material zu geben im Stande sind für einen in künstlerische Form gefaßten Inhalt; es ist daran zu erinnern, daß Alles gründlich durchlebt sein will, mit aller Energie durchgekämpft, wenn dafür nicht der hergebrachte, allgemein übliche, sondern der einer genialen Erregung entsprechende, wirklich neue schöpferische Ausdruck gewonnen werden soll. Das Eine bedingt das Andere; übersprudelnder Lust muß tiefe Nacht vorausgegangen sein, und wenn es auch nur ideale Schmerzen sind, welche den Künstler bewegen, so sind dieselben darum nicht geringer, eben weil nur aus tiefstem Ergriffensein der treffendste Ausdruck entspringen kann.

Doch es ist das nur erst die eine Seite. Weil Derartiges der großen Menge so wenig verständlich ist, so erscheint ihr auch als räthselhaft, was nothwendig dadurch bedingt ist, erscheinen ihr alle jene Zustände, welche das Schaffen begleiten, welche sich als Folge daraus ergeben, gemeinhin beinahe als Verirrungen. Es ist Naturnothwendigkeit, daß je größer das Ringen war, um so entschiedener nachher auch die Erschlaffung sein muß. Ebenso dürfen wir nur eine unabweisliche Consequenz erblicken, wenn dort, wo alle Kräfte auf den einen Punct der höchsten Leistungsfähigkeit concentrirt sind, für alles Uebrige Nichts als Passivität übrig bleibt. Deshalb kann es nicht befremden, wenn der Künstler, der bei der Production seines Werkes als himmelstürmender Titan sich darstellte, nachher als ein willenloses, schwaches, jeder Einwirkung Preis gegebenes Kind erscheint. Es ist richtig, wenn Ulibischeff in seinem Werke über Mozart — eine Arbeit, der durchaus nicht alle Verdienste abzusprechen sind, in so widerwärtiger Gestalt auch der Verf. in seiner späteren Schrift über Beethoven sich gezeigt hat — bemerkt, daß derselbe außer seiner Kunst nur als die personificirte Schwäche sich darstelle. Bei der Concentration auf das eine Hauptziel wird alles Andere fallen gelassen; wo das Eine stark entwickelt ist, mangelt das Andere gänzlich; wo strahlender Glanz sich zeigt, können tiefe Schatten nicht fehlen.

So erklärt sich auch die Erscheinung excentrischer Liebhabereien und Wunderlichkeiten in der Künstlernatur. Es sind die Momente der inneren Ausgleichung, Zustände, welche erneuter Sammlung, erneutem Aufraffen vorangehen. Der Zustand der Begeisterung schlägt um in sein Gegentheil, und die sublimste Geistesthätigkeit endet häufig z. B. mit einem tüchtigen Hunger und Durst. Weil die Menge die Energie des Ringens nicht begreift, die Gewalt der Schmerzen, ist ihr auch die Compensation durch den Gegensatz, durch excentrische Wunderlichkeiten, unbegreiflich.

Ich habe bis jetzt einige derjenigen Fälle in Betracht gezogen, die, weil sie mit dem Schaffen unmittelbar zusammenhängen, von den Gebildeten doch wenigstens respectirt werden, Fälle, die man bis auf einen gewissen Grad hin gelten läßt, wenn sich auch das psychologische Verständniß dafür der Mehrzahl entzieht.

Schwieriger wird die Sache, wo diese Beziehung nicht unmittelbar einleuchtet, wo Eigenschaften hervortreten, deren innerer Zusammenhang mit der künstlerischen Production zunächst gar nicht bemerkbar ist. Es begegnet uns hier die Erscheinung, daß bei dem Künstler in Folge der unmittelbaren Gestalt, in der das was ihn bewegt, auftritt, häufig als persönliche zufällige Eigenschaft, als bloße Neigung und Liebhaberei, als wunderliche, vielleicht tadelnswerthe Passion auftritt, was doch eine weit größere Bedeutung besitzt, weil hinter dem scheinbar ganz Individuellen ein Allgemeines von objectivem Werth verborgen ist. So kann sich oftmals zunächst als unzuläßige Extravaganz, als wilde Genialitätsäußerung geltend machen, was bestimmt ist, Bahn zu brechen, und wenn es nicht mit einer Vehemenz, die auch Conflicte nicht scheut, aufträte, nicht im Stande wäre, seine Bestimmung zu erfüllen. Ich erinnere zur Erläuterung an das

excentrische Benehmen der Männer der Sturm- und Drangperiode im vorigen Jahrhundert, doch bietet auch die Gegenwart schlagende Beispiele dafür in Menge. Was die eben erwähnten Dichter und Schriftsteller betrifft, so läßt sich freilich jetzt mit Leichtigkeit erkennen und nachweisen, daß das, was den Zeitgenossen, den guten damaligen Kleinstädtern namentlich, ein gewaltiger Stein des Anstoßes und der Aergerniß sein mußte, jenes Ueberschäumen, jene Maßlosigkeit auch im Leben und persönlichen Verkehr, nothwendig war, um an die Stelle verknöcherter Sitte neues Leben zu setzen, um jene Umgestaltung hervorzurufen, aus der die gegenwärtig noch geltenden socialen Formen entsprungen sind.

Nah verwandt mit dem eben Berührten und unter dieselbe Kategorie gehörig ist auch jene Eigenthümlichkeit der künstlerischen Organisation, der zufolge gewisse an sich niedriger stehende Eigenschaften dadurch eine erhöhte Wichtigkeit erhalten, daß sie als die Basis höherer zu betrachten sind, so also, daß die Letzteren ohne die Ersteren nicht wol möglich wären. Was man in den Kunstwerken bewundert, hat sein Gegenbild auch in der Persönlichkeit, und zwar nicht blos als entsprechende geistige Eigenschaft, sondern zugleich nach der sinnlichen Seite hin gewendet, in dem Naturell. Es ist auch dies eine Wahrnehmung, die volle Beachtung verdient, und deren nähere Untersuchung künftig ein bedeutsames Licht auf den künstlerischen Gesammtcharakter werfen muß. Der Eine z. B. besitzt vielleicht eine hervorstechende Neigung zum Luxus und zu aristokratischer Umgebung, die an sich gar nicht preiswürdig erscheinen mag. Aber seine Werke documentiren eine solche Feinheit und Grazie, eine solche Noblesse, eine solche königliche Haltung, daß man sofort die Anschauung gewinnt, wie die letztgenannten Züge nicht so scharf ausgeprägt hervortreten könnten, wenn nicht schon das gesammte Naturell darauf angelegt wäre, und demgemäß auch sich fortwährend zu bethätigen strebte. Ein Anderer mag beim ersten Blick in etwas bedenklicher Weise als genußsüchtig erscheinen; aber er würde ohne diese Eigenthümlichkeit seinen Werken nicht jene frischen, lebendigen Farben, die sie auszeichnen, verleihen können. Der Zauber der Schönheit, der sinnliche Reiz findet sein Gegenbild in einer auch nach der sinnlichen Seite hin scharf ausgeprägten Natur. Eine erhöhte Thätigkeit der Phantasie aber ist ohne eine gewisse Sorglosigkeit nicht denkbar; der Phantasiemensch hat die Neigung zum Sichgehenlassen auch im Leben, er besitzt nicht die Präcision, das Exacte, was gewöhnlich den Praktiker kennzeichnet.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Concert der Löwenberger Hof-Capelle.

(Schluß).

Ueber die Werke selbst viel zu sagen, wäre hier nicht am Platze. Sie sind durchaus keine neuen — denn sie sind alle ein Vierteljahrhundert und darüber alt; — aber leider sind sie vielen „guten Leuten und schlechten Musikanten" noch ebenso unbekannt, als — unverständlich: so daß man weit ausholen müßte, um sich Allen „verständlich" machen zu können. — Im Laufe der interessanten Gespräche zwischen dem Fürsten und Berlioz warf Se. Hoheit einmal plötzlich die Frage auf: „Welche Ouverture halten Sie für die größte?" — Berlioz antwortete ohne Besinnen: „Coriolan!" — Der Fürst war sichtlich erfreut, sein eigenes Urtheil durch Berlioz so vollkommen bestätigt zu finden. Ich hatte auf der Zunge, hinzuzusetzen: „Ist Coriolan die erste, dann ist Lear die zweite." — Ich schluckte es aber hinab, weil es wie eine Schmeichelei gegen den Componisten geklungen hätte, während es doch meine feste Ueberzeugung ist. — Man höre nur den „Lear", wie wir ihn in Löwenberg unter Berlioz hörten; man höre ihn aber mit offenem Ohre und Herzen! — — — Die Carneval-Ouverture mit der Lear-Ouverture vergleichen zu wollen, hätte ungefähr ebenso viel Sinn, als eine Parallele zwischen dem Shakespeare'schen Riesendrama und der Goethe'schen (oder einer anderen) Schilderung des italienischen Volksfestes. So unähnlich die Vorbilder, ebenso unähnlich sind sich auch die durch sie inspirirten Berlioz'schen Instrumentalgemälde. Ihr Styl ist, von der Hauptanlage im Großen und Ganzen bis in die kleinsten Details der Instrumentirung, ein so gänzlich verschiedener, daß es sogar schwer fallen dürfte, beim bloßen Anhören aus beiden Werken denselben Componisten heraus zu hören. Denn — wie ich schon öfter bemerkt — es gehört zu den hervorragendsten Eigenthümlichkeiten von Berlioz, daß er sich in seinen Werken nie wiederholt, und daß er, bei der immensen Gewalt der Charakteristik, die ihm zu Gebote steht, ebenso mannichfaltig in der Wahl seiner Vorwürfe, als in deren Behandlung ist. — Man hat ihm zwar öfter gesagt, daß er seinen Styl in neuerer Zeit geändert habe; seine letzten Werke (die „Enfance du Christ" und theilweise „Beatrice und Benedict") geben hierzu auch einige Berechtigung. Als ich mit ihm hierüber sprach, erwiderte er lachend: „Der Styl, in dem ich schreibe, geht stets aus den Werken hervor; nicht umgekehrt. Man könnte mir also höchstens vorwerfen, daß ich jetzt andere poetische Motive als früher wähle. Das mag sein; aber — hören Sie nur erst meine Trojaner!" —

Die Harold-Symphonie könnte man die „Pastorale" von Berlioz nennen*); über dieses geniale Werk in diesen Blättern aber auch nur ein Wort noch zu verlieren, würden wir für mehr als überflüssig halten, da Liszt hiervon eine so meisterhafte Analyse gegeben hat.**) — „Romeo und Julia", die dritte und (unserer Ansicht nach) größte in dem glänzenden Dreigestirn der Berlioz'schen Symphonien, harrt aber noch immer ihres mustergültigen Commentators, obgleich sie, wenigstens in einzelnen Theilen, die bekannteste und beliebteste geworden ist. Man hat Shakespeare's Drama mit Recht „das hohe Lied der Liebe" genannt. Berlioz' Symphonie ist — die Musik dazu, d. h. die Musik im erhabensten und schönsten Sinne des Wortes! — Als diese Symphonie vor Jahren zum ersten Male in Braunschweig aufgeführt wurde, sagte ein enthusiastischer Verehrer zu Berlioz: „Sie, der Sie Shakespeare und die Liebe so völlig erfaßt haben, Sie müßten eine Oper aus Romeo und Julia machen!" — Berlioz erwiderte lächelnd: „Wenn ich das ganze Werk so componiren müßte, ich glaube, ich würde daran sterben!" — „Nun, wenn es sein muß, sterben Sie daran, aber — componiren Sie es!" — — — Das ist auch eine Kritik! — —

Wie glänzend die Aufnahme aller Nummern von Seiten des Publicums war, erwähnte ich bereits. Bei seinem Erschei-

---

*) „Berlioz sinnt hier den Contrasten nach, die das himmlisch lachende Italien in einem täuschungsmüden, schmerzenübersättigten Herzen erzeugen mußte, das, die großen Schatten der Vergangenheit vergessend, aus dem Kerker philosophischen Brütens in die lebensvolle Gegenwart, in das bunte Treiben eines Volkes tritt, welches die Freude am Dasein dem Ruhm der Grüfte vorzieht." Liszt.

**) Im Band 43 Jahrgang 1855 dieser Blätter: „Berlioz und seine Haroldsymphonie"; speciell über die Symphonie in Nr. 8 und 9 Pag. 81 ff.

nen wurde Berlioz mit nicht enden wollendem Applaus empfangen; nach der Lear-Ouverture, nach der Liebesscene, nach dem Pilgermarsch, sowie am Schlusse des ersten und zweiten Theiles wurde er gerufen. Man sah an der Theilnahme des Publicums und hörte aus seinen Aeußerungen heraus, daß diese Werke ihm schon genau bekannt waren, so daß ein Interesse für feinere Details sich kundgeben konnte, die einem unvorbereiteten Publicum gegenüber gänzlich verloren gegangen wären. Die Liebesscene und der Pilgermarsch wurden sogar stürmisch da capo verlangt, Berlioz ging aber nicht darauf ein, obgleich das Concert ziemlich kurz war (es dauerte genau zwei Stunden). — Als ich ihn nach dem Concerte fragte, weshalb er denn nicht wenigstens einen Satz repetirt habe, merkte ich erst, daß er — den Ruf gar nicht verstanden hatte! Anstatt „da capo" hatte er „bravo" gehört, weil — man in Frankreich eine Wiederholung durch den Ruf „bis" begehrt! — Liebenswürdiger, ächter Pariser, der seit 20 Jahren nach Deutschland kommt, aber noch nicht so viel von deutscher Sprache und deutschen Sitten gelernt hat, um zu verstehen, was das Publicum in seinen eigenen Concerten verlangt! — Uebelwollende legen ihm das als Hochmuth aus; ich weiß aber, daß es einestheils aufrichtige Bescheidenheit, anderntheils Bequemlichkeit ist; denn „die Franzosen sind stolz darauf, daß ihre Sprache — den Deutschen so geläufig ist"! (Daniel Stern.)

Das Concert bot noch zwei überraschende Momente, auf die wir Alle nicht, und der Componist am allerwenigsten, vorbereitet waren. — Nach Schluß des ersten Theiles betrat der Adjutant des Fürsten, Hr. v. Strantz, das Podium, und überreichte Berlioz mit einer kurzen Anrede (die freilich im Jubel der Menge ungehört verhallte) im Namen des Fürsten das Ehrenkreuz des Hohenzollern'schen Hausordens. Das ganze Publicum erhob sich, die Capelle fiel mit einem Tusch ein, der Applaus wollte kein Ende nehmen. — — — Am Schluß des zweiten Theiles wurde Berlioz noch eine ehrenvolle Ovation bereitet. Capellmeister Seifriz überreichte ihm im Namen der Capelle auf einem Atlaskissen den wohlverdienten Lorbeer. — Zur Erinnerung an diese Stunden hat der Fürst befohlen, das Medaillon von Berlioz im Concertsaal über dem Orchester aufzustellen — unseres Wissens der erste deutsche Concertsaal, dem — diese Ehre widerfährt!

War nunmehr der Haupttag — der durch ein glänzendes Souper im Palais beschlossen wurde — auch vorüber, so waren es doch die Feste noch nicht. — Die Hofcapelle hatte für den folgenden Abend Berlioz zu Ehren ein Festessen veranstaltet, das zugleich die Schlußfeier der nun vollendeten Concertsaison bildete. Die Versammlung war ebenso zahlreich als heiter; es fehlte nicht an trefflichen und begeisterungsvollen Toasten; Berlioz erwiderte ebenso lebhaft als warm; ich habe ihn überhaupt bei Festlichkeiten nur selten so gesprächig und heiter gesehen; man fühlte ihm nach, wie wohl er sich in diesem Künstlerkreise fühlte. Und zwar mit Recht: denn alle Huldigungen, die höchsten wie die bescheidensten, die ihm in Löwenberg dargebracht wurden, trugen den unverkennbaren Stempel der Aufrichtigkeit und Begeisterung. Da war nichts Gemachtes, nichts „Officielles" darin; Alles ergab sich gleichsam wie von selbst, aus der edlen Sache und innerster Ueberzeugung heraus.

Berlioz blieb noch drei Tage in Löwenberg. Täglich hofften wir, daß der Fürst sein Krankenzimmer verlassen und hierdurch möglich werden könnte, ein zweites von Berlioz dirigirtes Concert, entweder mit neuem Programm, oder mit Wiederholung des ersten, zu veranstalten. Am 22. April sagte uns aber das Bulletin des Arztes, daß wir hierauf verzichten müßten; und so bestimmte Berlioz seine Abreise auf den folgenden Morgen. Den Abend vorher versammelte der Fürst in seinen Salons noch eine gewählte größere Gesellschaft, und Berlioz las seine Trojaner-Dichtung bei geöffneten Thüren vor, so daß der Fürst von seinem Zimmer aus an der poetischen Nachfeier theilnehmen konnte. Zum Schluß spielte meine Frau einige Pièces auf der Harfe; weitere musikalische Vorträge mußten unterbleiben, da der Fürst sich zu angegriffen fühlte.

Ueber die Trojaner-Dichtung gebe ich Ihnen später speciellen Bericht, da ich sie durch Berlioz' freundliche Mittheilung genau kennen lernte, und das Werk wol werth ist, mehr darüber zu sagen, als hier geschehen könnte. Es ist von entschieden poetischem und speciell dramatischem Werthe; möge die Hoffnung, daß es in nächster Saison in Paris zur ersten Aufführung gelangt, nicht abermals zu nichte werden!

So schied denn Berlioz am anderen Morgen aus dem künstlerisch-gastlichen Löwenberg mit dankbar erregtem Herzen. Beim Abschied sprach der Fürst in den huldvollsten Worten die Hoffnung auf Wiedersehen in nächster Saison aus. Berlioz hat fest versprochen, zu jeder Zeit dahin zu kommen, wenn man ihn rufen würde, und ich weiß gewiß, daß er zehn andere Einladungen ausschlagen wird, um der Löwenberger folgen zu können.

Seit Liszt's Weggang von Weimar ist Ilm-Athen musikalisch verwaist. Der Stern der Zukunft ist aber nicht untergegangen. Das kleine Löwenberg ist als neuer „Hort" entstanden, — bezeichnend genug war Liszt's letzter längerer Aufenthalt in Deutschland gerade dort, und hat schon die musikalische Erbschaft Ilm-Athens vollberechtigt angetreten. — Möge die Muse der Tonkunst das schlesische Ferrara und seine Seele — ihren „Liebling" — auch ferner schützen und segnen! — — —

Richard Pohl.

Musik für Gesangvereine.

Ferd. Hiller, Op. 99. Die Nacht. Hymne von Moritz Hartmann für Solostimmen, Chor und Orchester. Breslau, Leuckart. Clavierauszug 3 Thlr. 10 Ngr. Preis der Singstimmen 2 Thlr.

Die Dichtung ist ein dankbarer Stoff zur musikalischen Gestaltung und enthält in vielen Stellen eine schwungvolle Diction, die vielleicht hier und dort wegen mancher Ueberschwänglichkeiten der musikalischen Composition Verlegenheiten bereiten dürfte. Es ist nur Schade, daß die Dichtung keinen bedeutsamen Abschluß bietet; die Steigerung liegt mehr in der Mitte und der Schluß wirkt abschwächend. Doch kann die musikalische Composition, wenn sie aus einer ergiebigen, phantasiereichen Feder fließt, diesen Mangel ausgleichen und das Ganze zu einem wirkungsreichen, nachhaltigen Abschluß verhelfen. Findet man doch häufig, daß weniger wirkungsvolle Dichtungen durch die Musik zu einer ergreifenden Bedeutsamkeit erhoben worden sind. Mit der vorliegenden Dichtung dagegen hat ein Componist vollauf zu thun, wenn er dem dichterischen Gedankenfluge ebenbürtig werden will.

Was nun die Musik betrifft, die Hiller zu dieser Dichtung geschrieben, so wird man sehr gern eingestehen, daß sich darin, wie in Hiller's größeren Werken, eine längst anerkannte meisterliche Beherrschung der Arbeit findet, und daß des Componisten bedeutendes Wissen und Können in der Verarbei-

tung, Ausbeutung und Steigerung der Motive auch hier sich glänzend bewährt. Die Frage aber nach dem eigentlichen musikalischen Inhalte des Werkes dürfte indeß nicht so ganz günstig beantwortet werden. Hiermit soll die Productivität Hiller's nicht in Zweifel gezogen werden. Man muß überhaupt bei den meisten neueren Componisten eine zweifache Art der Productivität unterscheiden, eine ursprüngliche und eine durch Wissen und Bildung vermittelte. Letztere kann sogar bei glücklicher Organisation zu einer bedeutenden Wirkung gelangen. Die Musik Hiller's zu der vorliegenden Hymne ist mehr interessant und geistreich zu nennen, als aus einem frisch und ungezwungen fließenden Quell entspringend. Daß natürlich die bevorzugte Begabung des Componisten hier und dort einen bedeutsamen Aufschwung nimmt und die Erfindung von seinem Genius auf glückliche Bahnen geleitet wird, bedarf nicht erst der weiteren Auseinandersetzung. Bei einem Künstler wie Hiller müssen eben auch Momente der höchsten Begeisterung kommen, wo der Genius frei und ungehemmt von den Schranken des Wissens waltet. Im Allgemeinen aber wird die Musik dieses Werkes auf den unbefangenen Hörer nicht den Eindruck machen, den man von dem poetischen Vorwurf der Dichtung erwartet, sie entfernt sich häufig zu sehr von dem natürlichen Ausdrucke und wirkt weniger sympathisch; mitunter finden sich Stellen, wo als Ersatz einer frisch quellenden Empfindung eine aufs Feinste zugespitzte Wendung auftritt, die natürlich mehr als ein geistreiches Raffinement betrachtet werden muß. Als das Gelungenste müssen die Chöre hervorgehoben werden, während in den Solopartien sich weniger schwungreicher und natürlicher Ausdruck findet. Unter den Chören (die Vertheilung und musikalische Gestaltung in Solo und Chor je nach der Bedeutung des Stoffes hat der Componist sehr gut getroffen) ragt vor allen Nr. 7 hervor, der in drei Sätzen das Hauptstück des ganzen Werkes ist. Hier ist im Verein trefflicher Arbeit Schwung und Begeisterung, das Stück wird überall durchschlagende Wirkung erzeugen. Der nur durch ein Solo, worein der Componist, in Betracht des ergiebigen Textes, nicht genug Bedeutsamkeit gelegt hat, von dem vorigen getrennte Chor Nr. 9 ist gleichfalls wirkungsvoll, es kennzeichnet ihn aber doch im Vergleiche mit dem Chore Nr. 7 eine gewisse geistige Anstrengung, die Erfindung ist schon durch Reflexion beeinflußt. Man merkt, der Componist will nach Nr. 7 die Schwingen nicht erlahmen lassen, er erhebt sich von Neuem, allein es fehlt die Elasticität, die rechte Schwungkraft. Was nun die ersten sechs Nummern betrifft, so finden wir zwar eine dem Texte angemessene Behandlung, es will aber zu keiner rechten Wärme kommen, die der Componist erst in Nr. 7 entwickelt. Die drei letzten Nummern geben dem Ganzen rücksichtlich der musikalischen Erfindung keinen vollständig befriedigenden Abschluß. Das Duett Nr. 10 zwischen Sopran und Tenor hätte eine innigere, eindringendere Behandlung erhalten sollen. In den Dichterworten liegen die Momente dazu, und der darauf folgende Chor Nr. 11 deutet nicht musikalisch genug die Worte aus „webe, o Liebe, dein ewiges Band von Herzen zu Herzen"; er ist mehr polyphon interessant behandelt, für die Bedeutsamkeit der Worte aber zu spielend gehalten. Die Schlußnummer, Chor mit abwechselndem Solo (Sopran und Tenor), hilft dem schwachen Schlusse der Dichtung nicht auf. Der Componist hat, wie es scheint, schon seinen besten Trumpf ausgespielt. Zudem ist diese Nummer im Verhältniß zu ihrer musikalischen Schwäche zu lang ausgesponnen und giebt dem Werke keinen wirksamen Abschluß.

Emanuel Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Wien.

(Schluß.)

Eine zu früh in die Oeffentlichkeit getretene Erscheinung war der ungefähr vierzehn Jahre alte, aus Pesth gebürtige Heinrich Katten. Derselbe spielte in zwei von ihm veranstalteten sogenannten „großen Concerten" u. A. Beethoven's Es dur-Concert, einige Sätze aus Litolff's viertem, sogenannten Symphonie-Concerte, S. Bach's italienisches Concert, Hummel's Septett, ein Presto von Mendelssohn und Mehreres von Chopin in einer Art und Weise, die wirklich das rein Knabenhafte noch an sich trug. Hat Katten auch ein reines und geläufiges Spiel, so ist sein Ton doch gänzlich marklos. Seine Vortragsweise besteht, kurz zusammengefaßt, nur in der Wiedergabe der Noten, und beweist eben nur eine noch allzu große Unreife und Halbfertigkeit und ein, wie schon gesagt, zu frühes Eintreten in die musikalische Oeffentlichkeit.

Zu den selbständigen Concerten unserer heimischen Pianisten übergehend, stelle ich jenes von Julius Epstein in erste Linie. Derselbe vertritt, seinen Programmen nach, eine weit bessere Geschmacksrichtung, als man dies bei manchem anderen Virtuosen wahrnehmen kann. Der Concertgeber gab uns zuvörderst den ersten Satz aus S. Bach's D moll-Concert, das ganze Mozart'sche C dur-Concert und Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester (Op. 80) mit einem so durchdringenden Verständnisse, einer innerlichen Erregtheit zum Besten, daß seine Vortragsweise nicht anders, als beseelend einwirken konnte.

Der zunächst hervorragende Platz in der Reihe diesjähriger Clavierconcertisten gebührt bemerkenswertherweise einem kaum erst der Schule entwachsenen Jünglinge, der von Geburt aus leider des Augenlichtes beraubt, seinen Sinn nach Innen gekehrt und trotz jugendlichen Alters in allen Sphären künstlerischen Wirkens schon jetzt die Gefühls- und Bewußtseinsreife des entwickelten Mannes zeigt. Dieser Meister unter den Jüngern heißt Josef Labor. Ich habe dieses schönen Talentes schon bei den vorjährigen Prüfungen unseres Conservatoriums Erwähnung gethan, aus welcher Pflanzschule Labor, Professor Pirkhert's und Sechter's ganz specieller Leitung überwiesen, hervorgegangen ist. Der junge Künstler brachte in letzterer Zeit in zwei Concerten S. Bach's C dur- und Es moll-Präludium mit den entsprechenden Fugen und D moll-Gavotte, Beethoven's Sonaten Op. 29, 81 und 96, sowie die von Thalberg transscribirte „Adelaide" und Field's A dur-Nocturno mit allseitig durchgebildeter Technik, mit einem Feingefühle und Verständnisse, deren Ergebniß nicht anders, als hocherfreuend, ja — im Hinblick auf das trübe Außenschicksal des talentvollen Jünglings — sogar tieferührend wirken mußte, zu Gehör.

Unter den Pianistinnen behauptet die in d. Bl. schon mehrfach genannte Frl. Julie v. Asten den ersten Platz. An ausschließlich guter Musik erzogen, spielt die junge Dame Derartiges mit ebenso glücklichem Talente als mit Geist und durch gründliche Schule angeeignetem Geschicke. Am nächsten liegt ihr Schumann, doch weiß dieselbe auch in Seb. Bach'schen, Beethoven'schen, Mendelssohn'schen Tonwerken stets den richtigen Stimmungston zu treffen. Ihr Anschlag ist zwar etwas marklos, dabei aber rein, deutlich und fest. In ihrem diesjährigen, nach längerer Pause veranstalteten Concerte bot uns Frl. v. Asten gemeinschaftlich mit Hellmesberger die selten gehörte Beethoven'sche A moll-Sonate Op. 23 und im Bunde mit dem Genannten und dem geschätzten Violoncellisten Dr. Gänsbacher die Schumann'schen „Phantasiestücke" Op. 88. Allein spielte die Dame des letzteren Meisters „Papillons" und ein kurzes Clavierstück von Th. Kirchner. Solches Programm spricht sich selbst das Wort. An diesen vielfach anziehenden Musikabenden kamen auch Johannes Brahm's „Frauenchöre" zur ersten Aufführung am hiesigen Orte.

Ich schwanke, welcher von diesen sechs Tondichtungen der Vorzug einzuräumen ist. Liebenswürdigkeit, wie Gedanken- und Formenreichthum fesselndster Art durchzieht sie alle. Die Harfen- und Hörnerbegleitung wirkt zum Gesange ganz eigenthümlich. Außerdem kamen noch Schumann's „Beide Grenadiere" und C. Löwe's „Archibald Douglas" zu wirksamer Darstellung. Ich erwähne dies nur deshalb, weil in besagtem Concertprogramme, wie dies leider in sehr wenigen dieser Saison der Fall war, auch bezüglich der Zwischenstücke reine und gute Farbe gehalten wurde. — Alle übrigen männlichen und weiblichen Pianisten boten bei fast tadellosen Programmen doch mehr oder weniger Genügendes. Dies gilt von den Damen Frl. Jacobine Binder und Frau Markhl-Wiswe. Beide gaben gute Musik mit guter Technik, doch mattem Anschlage und ohne Geistes- und Gemüthstiefe. Dasselbe ist auch auf den seit Längerem hier weilenden Polen Titus Ernesti, der, was wol leicht einzusehen ist, hauptsächlich Chopin spielte, anzuwenden. — L. M. v. Bocklet, früher als Interpret Mozart'scher und Hummel'scher, später Beethoven'scher und Schubert'scher Werke bekannt, hatte den seltsamen Gedanken gefaßt, sämmtliche zweiundvierzig „Lieder ohne Worte" Mendelssohn's an zwei Musikabenden dicht hinter einander vorzuspielen. Abgesehen von dem wol Jedem augenfälligen unpraktischen Wesen eines solchen Ansinnens, war diese Vorführung doch nur eine matte. Besser glückte ihm eine Improvisation über Mendelssohn'sche Themen. — Die Pedalharfe fand diesmal außer Hrn. J. Dubez durch Hrn. Zamara und Frl. Mösner ihre Vertretung. Bei den Eigenthümlichkeiten dieses Instrumentes muß man den gebotenen Leistungen seine vollste Anerkennung zollen.

Außer Laub ließ sich noch eine pygmäenhafte Solo-Geige hören. Ihr Träger heißt C. Rossek. Ich erwähne diesen jungen Mann nur deshalb, weil er, vielleicht nach gewisser Seite hin begabt, wenigstens als guter Techniker im Solo oder als Orchestergeiger einst seinen Weg machen könnte. Falscher Sentimentalismus ist das einzig hervorragende Kennzeichen seines bisherigen Wirkens.

Ungleich ergiebiger steht es bei uns mit dem von heimischen oder hier ansässig gemachten Künstlern angebahnten Cultus des Gesangswesens. An hiesiger Opernschule wirken zwei der auserlesensten Stimmpädagogen neuester Zeit: Hr. Ludwig Wolf und Frl. Bochholz-Falconi. Beide gehören in ihrer Art zur spärlich besäeten Reihe der Intelligenzen hohen Ranges. Letztere Dame hat drei Mal selbständig concertirt. Außerdem war sie in mehrfachen Concerten fremder Künstler zu gastlichem Mitwirken gebeten. Frl. Falconi ist in durchgreifendem Sinne Meisterin ihres Faches. Von der Kunst des Tonansatzes bis zur weitverzweigten Coloratur, von dieser wieder bis zum gewiegten Portamento zeigen die Leistungen des Frl. Falconi eine seltene Reife, Durchdachtheit, Gliederung und Ausgeglichenheit, kurz: eine Gediegenheit angeeigneten Könnens, die ihresgleichen nicht so leicht finden dürfte. Dabei ist ihr Organ von einem Wohllaute, ihre Vortragsweise von einer declamatorischen Wahrheit, die nur den Wunsch aufkommen läßt: der ausgezeichneten Künstlerin möge, eingedenk ihres jetzigen Berufes, doch auch die Gabe des Verwerthens und weiteren, fruchtbringenden Fortpflanzens ihrer Wissenschaft und Praxis zu Statten kommen. Dann wird hoffentlich allen wohlbekannten modernen Gesangsunarten — wenigstens für die jüngere Generation unserer musiktreibenden Künstlerschaft (?) gar bald ein Ende gemacht werden.

Von gleichem Streben scheinen auch Frau Passy-Cornet und Marschner-Janda, die seit Kurzem an unserem Conservatorium angestellten Gesangslehrerinnen, durchdrungen zu sein. Auch ihre bisherigen Thaten sprechen dafür. Nur hat Frau Passy-Cornet — nach ihrem Auftreten in eigenen und fremden Concerten zu schließen — bei allerdings trefflicher Methode ein allzu markloses Organ; und Frau Marschner — die bisher nur ein einziges Mal öffentlich aufgetreten — hat ihren einst so kernigen Alt zu merkbar eingebüßt, um anders denn blos im besten Sinne theoretisirend ihre Stellung ausfüllen zu können. S.

Glauchau.

Es sei gestattet, über das musikalische Leben in unserer Stadt während der verflossenen Saison einen Bericht ohne alles Beiwerk (obwol über das Gehörte recht viel Gutes gesagt werden könnte) hiermit niederzulegen. Eröffnet wurde dieselbe im October vorigen Jahres durch Cantor und Musik-Dir. Finsterbusch mit der Aufführung des Schumann'schen Werkes „Das Paradies und die Peri". Die Partie der Letzteren vertrat Frl. Büschgens aus Leipzig; den Chor bildeten die Mitglieder des gemischten Gesangvereins, des Bürgersängervereins und die Kirchensänger (etwa 120 Sänger in Summa). Dieser Aufführung folgten drei Abonnement-Concerte des Stadtorchesters unter Direction des Capell-M. Schmidt. Das erste brachte an Instrumentalwerken die Symphonie Bdur von R. Schumann, die Ouverture „Im Hochland" von N. W. Gade; ferner Concert für Piano von C. M. v. Weber, Phantasie über „Moses" für Piano von Thalberg, gespielt von Frl. Hering aus Leipzig, und an Gesangsvorträgen Arie aus „Iphigenie auf Tauris" von Gluck, Romanze aus „Die Zigeunerin" von Balfe und Lieder von Lindblad und Curschmann, sämmtlich vom Musik-Dir. John aus Halle ausgeführt. Das zweite Abonnementconcert führte uns vor: die Symphonie Adur von Beethoven, die Ouverturen zum „Fliegenden Holländer" von Wagner und zu „Oberon" von C. M. v. Weber, ferner die Fantasia appassionata für Violine von Vieuxtemps, vorgetragen von Hrn. Hartmann, Mitglied des Orchesters, Arien aus „Elias" von Mendelssohn, aus „Belisar" von Donizetti und Lieder von Mendelssohn und Schumann, gesungen von Frl. Wigand aus Leipzig. Das dritte Abonnementconcert bot die Symphonie Amoll von Mendelssohn, die Ouverturen zu „Meister Martin und seine Gesellen" von W. Tschirch (unter Direction des Componisten) und zu „Leonore" (Nr. 3) von Beethoven; für Piano: Capriccio (Gmoll) von Mendelssohn, „O cara memoria", Lied ohne Worte von W. Tschirch, Paraphrase über ein Motiv aus der Oper „Rigoletto" von Jaell, von Capell-M. W. Tschirch aus Gera gespielt; für Gesang: Arie aus der „Schöpfung" von Haydn („Nun beut die Flur"), Walzer-Arie von Beriot und Lieder von Samson und Zedtler, vorgetragen von Frl. Alvsleben aus Dresden. Den Schluß der Saison bildete ein Kirchenconcert am Abend des Charfreitags, in welchem unter Direction des Cantor Finsterbusch Motetten von Hauptmann („Christe, du Lamm Gottes" und „Lobe den Herrn, meine Seele"), Mendelssohn („Wie der Hirsch schreit"), Schicht („Wir drücken dir die Augen zu"), Friedrich Schneider („Mir, der Erde Pilger") und vier Lieder für eine Singstimme mit Orgelbegleitung von Wolfgang Franck zur Aufführung kamen. Ein Präludium über den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden", componirt und vorgetragen von Cantor Finsterbusch, leitete das Concert ein, und eine Fuge von Seb. Bach, ebenfalls von jenem ausgeführt, schloß dasselbe.

Naumburg.

Der ersten Soirée des Musik-Dir. Franz Schulze am 1. December 1862, über welche ich Ihnen schon berichtete, folgten am 9. December 1862 und 6. Januar 1863 zwei Concerte der Violinvirtuosin Frl. Amely Bido, in welchen dieselbe Compositionen von Mendelssohn, Spohr, Vieuxtemps, Leonard ꝛc. vortrug. Am 9. Januar gab Hr. Schulze seine zweite Soirée, und wurde in dieser von HH. Haubold und Krumbholz aus Leipzig unterstützt. Das Programm war folgendes; Trio in Gdur von Haydn, Concert für Violoncell von Goltermann, Sonate für Pianoforte und Violine in Emoll von Beethoven, Etude von Henselt, „Erlkönig" für Pianoforte von Liszt und Trio in Dmoll von Mendelssohn. — Am 28. Januar feierte der hiesige Musikverein sein Stiftungsfest, bei welcher Gelegenheit „Der Frühling" aus dem Oratorium „Die Jahreszeiten" von Haydn, die Ouverture zu „Prometheus" von Beethoven, eine Phantasie für zwei Violinen von Alard (vorgetragen von den Brüdern E. und Th. Freiberg aus Weimar) und die Es dur-Symphonie von Mozart zur Aufführung kamen. — Darauf folgten am 4. und 9. Februar zwei Concerte des Königl. Kammervirtuosen Hrn. Ferd. Laub aus Berlin. Derselbe spielte mit Hrn. Schulze die Sonaten Op. 47 in Adur und Op. 96 in Gdur von Beethoven; außerdem allein die Violin-Concerte von Mendelssohn und Beethoven, Chaconne und Präludium in Edur von Bach, eine Polonaise eigener Composition, Phantasie, ungarische Weisen von Ernst und Caprice in Amoll von Paganini. Hr. Schulze spielte Etude in As dur und Ballade Op. 47 von Chopin, Adagio und Rondo aus der Cdur-Sonate von Weber und den Mendelssohn'schen Hochzeitsmarsch und Elfenreigen in der Bearbeitung von Fr. Liszt. Im zweiten Concerte wirkte auch die Sängerin Frl. Elise Ketschau aus Erfurt mit, und erwarb sich durch den Vortrag der Walzer-Arie von Beriot und zweier Lieder von Schubert und Taubert vielen Beifall. — Am 20. Februar veranstaltete der Pianist Th. Scharffenberg eine Soirée, in welcher sich derselbe durch den Vortrag von Compositionen von Bach, Beethoven, Schumann, Liszt ꝛc. als tüchtiger Pianist documentirte. — Am 2. März folgte eine Soirée der Sängerin Frau Wettig aus Weimar, in welcher dieselbe von der Hofschauspielerin Frl. Röckel und den Kammermusikern HH. Bürchl und Winkler aus Weimar vortrefflich unterstützt wurde. — Am 23. März hatten wir das Vergnügen, die HH. Haubold und Krumbholz aus Leipzig, welche sich schon zu wiederholten Malen als treffliche Künstler hier bewährt hatten, noch einmal in einer Soirée zu hören. Dieselben spielten mit Hrn. Schulze zusammen das Trio in Cmoll von Beethoven und das

Trio in Bdur von Schubert. Außerdem trug Hr. Haubold zwei Sätze aus dem Edur-Concert für Violine von David vor, Hr. Krumbholz die für Violoncell arrangirte Elegie von Ernst, und Hr. Schulze ein Nocturne von Chopin und „Die Forelle“ von Stephen Heller. Frl. Emilie Wigand aus Leipzig erfreute uns bei dieser Gelegenheit durch den Vortrag der Lieder „Am Meer“ und „Aufenthalt“ von Schubert, und „Der Mond“ und „Frühlingslied“ von Mendelssohn, und wußte den stürmischen Aufforderungen des Publicums noch durch die Wiedergabe des Liedes „Suleika“ von Mendelssohn in liebenswürdigster Weise zu entsprechen. — Den Schluß der Saison bildete die Aufführung des Requiems von Mozart, welche am Charfreitag in der erleuchteten Domkirche hier unter Leitung des Musik-Dir. Fr. Schulze stattfand.

Rotterdam.

In der letzten Quartett-Soirée des Concertmeisters Rappoldi kam außer einem Quartett in B von Haydn und einem in G von Beethoven Raff's Dmoll-Quartett zur Aufführung. Dieses Werk enthält viele Schönheiten, und es war für uns höchst interessant, die Bekanntschaft dieses Componisten gemacht zu haben, welcher mit Recht zu den bedeutendsten Vertretern der neudeutschen Schule zählt. Die Aufführung dieses Werkes war eine ausgezeichnete, und bewährte sich Hr. Rappoldi durch die Wiedergabe seines Parts als ein Violinist ersten Ranges. — Unseres Wissens kam das Raff'sche Quartett überhaupt zum ersten Male in Holland zur Aufführung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— H. v. Bülow spielte am 18. April im dritten Abonnementconcerte zu Rostock. Derselbe trug das Fmoll-Concert von A. Henselt, die Esdur-Phantasie von Hummel und Liszt's Valse caprice aus Gounod's „Faust“ vor. In demselben Concerte kam auch unter Musik-Dir. Hünerfürst's Direction Schumann's Cdur-Symphonie, Cherubini's Anakreon-Ouverture und das Allegretto aus der Beethoven'schen Fdur-Symphonie zu Gehör.

— Frl. Artôt hat ihr Gastspiel in Hamburg beendet und sich zunächst nach Brüssel, ihrer Vaterstadt, begeben, um daselbst in einem Wohlthätigkeitsconcerte mitzuwirken. Von da aus gedenkt dieselbe einen Ausflug nach London zu machen. Nachdem Frl. Artôt Hamburg verlassen, wird ein neuer Gast, Hr. Theodor Formes, daselbst erwartet. — Sivori hat nicht, wie man glaubte, noch einige Concerte gegeben, sondern ist von Hamburg nach Paris abgereist.

— Das Meininger Hofquartett der Gebr. Müller concertirte auf seiner Rückreise aus Rußland an verschiedenen Orten, u. A. in Elbing, Insterburg, und ist jetzt nach Hause zurückgekehrt.

— Ernst Pauer hat in London eine Reihe historischer Concerte veranstaltet, deren erstes bereits stattgefunden hat.

Musikfeste, Aufführungen.

— Wie man in musikalischen Aufführungen jenseits des Oceans rüstig auf dem betretenen Wege fortschreitet, beweisen die von Th. Eisfeld geleiteten philharmonischen Concerte in New York. Am 31. Januar kamen daselbst u. A. Schumann's Symphonie Nr. 1 (Op. 38), Beethoven's Clavierconcert in G (Op. 58), vorgetragen von Hrn. Mills, Rubinstein's Concert-Ouverture in B (Op. 60) und Wagner's Tannhäuser-Ouverture zu Gehör. Das Concert am 14. März brachte die Jupiter-Symphonie von Mozart, Andante und Rondo aus dem zweiten Concertino (Op. 82) von Beriot, Phantasie-Caprice (Adur, Op. 11) von Vieuxtemps, gespielt von der kürzlich in d. Bl. erwähnten Violinistin Camilla Urso, Faust-Ouverture von R. Wagner und Ouverture, Scherzo und Finale (Op. 52) von Schumann.

— In Dresden brachte die Singakademie am 5. Mai Jean Bogt's Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus“ zum zweiten Male zur Aufführung. Die Soli hatten die Damen Alvsleben, Krebs-Michalesi und die HH. Tempesta, Weixlstorfer und Scharfe übernommen. Musik-Dir. Pfretzschner dirigirte.

— Am 3. Mai fand in Wien unter Leitung des Chorregenten Stoiber in der Minoritenkirche die Aufführung der vor Kurzem erschienenen Messe von R. Schumann (Op. 147 aus dessen Nachlasse) statt.

— In dem letzten Concerte des philharmonischen Vereins zu Hamburg am 6. Mai kam Beethoven's Pastoral-Symphonie unter Julius Stockhausen's Leitung zu Gehör. Derselbe sang auch in demselben Concerte den Müllerlieder-Cyklus von Schubert und Schumann's Compositionen Eichendorff'scher Lieder.

— Schumann's „Paradies und Peri“ gelangte in Darmstadt durch den dortigen Musikverein in Verbindung mit der Hofmusik zur Aufführung.

— Händel's Cantate „L'Allegro ed il Penseroso“ wurde am 1. Mai unter O. Goldschmidt's Leitung zum Besten des „Hospital for Incurables“ im St. James Hall in London aufgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Im Großherzoglichen Hoftheater zu Mainz ging am 8. Mai Wagner's „Tannhäuser“ neueinstudirt in Scene.

— „Volage et Jaloux“ ist der Titel einer neuen einactigen, von dem Pianisten Rosenhain componirten Oper, die zunächst in Ems zur Aufführung bestimmt ist.

— Im Pariser Théâtre lyrique wird nächstens eine Novität: „Le lièvre au gite“, komische Oper in einem Acte von Leo Delibes, zur Darstellung gelangen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Frl. Wilhelmine Döring in Darmstadt, eine frühere Schülerin des Leipziger Conservatoriums, die später in Weimar unter Liszt's Leitung sich fortbildete und dann in ihrer Vaterstadt sich niederließ, hat das Prädicat als Großherzoglich Hessische Hofpianistin erhalten.

Personalnachrichten.

*— Meyerbeer soll in Berlin schwerkrank darniederliegen. Auch Marx soll, wie uns Privatnachrichten mittheilen, an einer Augenkrankheit leiden und der Erblindung nahe sein.

— Der Componist Offenbach befindet sich gegenwärtig in Wien, um die Vorbereitungen für die am Hofoperntheater zur Aufführung bestimmte Operette „Die Rheintöchter“ (deren Text Frhr. v. Wolzogen bereits ins Deutsche übersetzt hat) selbst zu leiten.

— Frau Viardot-Garcia hat nunmehr ihre Vorstellungen am lyrischen Theater in Paris mit Gluck's „Orpheus“ beschlossen.

Todesfälle.

— Ferdinand Stegmayer, Chormeister der Wiener Singakademie, ist daselbst am 6. Mai plötzlich am Lungenblutsturze gestorben.

Literarische Notizen.

— Von Berlioz' „Gesammelten Schriften“ (autorisirte deutsche Ausgabe von R. Pohl, Leipzig, G. Heinze) ist soeben die zweite Lieferung erschienen. Sie enthält u. A. eine Humoreske: „Beethoven im Ring des Saturn“, einen größeren Artikel über „Orpheus“ von Gluck, und eine Abhandlung über den gegenwärtigen Zustand der Gesangskunst in der französischen und italienischen Oper.

— Bei C. Merseburger in Leipzig sind soeben zwei kleine Schriftchen: „Vorschule zum Componiren“ und „Katechismus der musikalischen Formenlehre“ von H. L. Schubert erschienen. Wir erwähnen dieselben hier, weil beide, namentlich das Letztere, interessante historische Notizen enthalten, und im Allgemeinen nicht den Stempel der reinen Speculationsarbeit tragen.

Vermischtes.

— Bei der kürzlich stattgefundenen Vermählung der Sängerin Trebelli mit A. Bettini in Paris war auch Rossini zugegen, der den Ehecontract unterzeichnete. Am Abend seiner Verheirathung sang das junge Ehepaar in einer Soirée des Seinepräfecten.

— Auch in Aachen ist, was bereits schon an mehreren Orten des katholischen Rheinlandes geschehen, die musikalische Messe bei dem Gottesdienste abgeschafft worden.

— Ernst ist bereits in London angekommen, woselbst ihm zu Ehren in einem Montagsconcerte eins seiner Quartette aufgeführt wurde. Die Probe dazu fand in der Wohnung des kranken Componisten statt, wobei Vieuxtemps zugegen war.

— Der Vorstand der Musikschule zu Frankfurt a. M. hat soeben seinen Jahresbericht veröffentlicht, aus welchem zu ersehen, daß die Zahl der Schüler gegen voriges Jahr (16) sich beinahe um das Doppelte (30) vermehrt hat. Von einem Ungenannten gingen der Anstalt eine Sammlung Musikalien zu, die als Grundlage einer zu bildenden Bibliothek der Musikschule betrachtet werden kann. Das Lehrerpersonal erhielt durch den Eintritt des Hrn. W. Buchner (Theorie) einen Zuwachs, so daß gegenwärtig neun Lehrkräfte an dem Institute thätig sind.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien
von **Joh. André** in **Offenbach a. M.**

Pianoforte mit Begleitung.

Arditi, L., Il Baccio (Der Kuss), Walzer für Pianoforte und Violine od. Violoncell. D. Arrangirt von *G. Goltermann.* à 45 kr.

Pianoforte allein.

Abt, Fr., Op. 228. 3me Polka-Mazurka brillante 54 kr.
——— Ausgewählte Lieder, vom Componisten übertragen.
Op. 137. No. 2. Gute Nacht, du mein herziges Kind. 27 kr.
Op. 213. No. 3. Schlaf' wohl, du süsser Engel du. 27 kr.
Cramer, H., Op. 155. Nouveautés pour le Piano.
No. 4. Méditation sur la Marche funèbre de *Chopin* (Op. 35). 45 kr.
„ 5. Paraphrase sur Hochzeitsmarsch de *Mendelssohn.* 45 kr.
„ 6. Marche de l'op. Tannhäuser de *R. Wagner,* librement transcrite. 36 kr.
„ 7. *Arditi,* Il Baccio (schon früher versandt).
——— Potpourris élégants. No. 109. *Gounod, Ch.,* La Reine de Saba. 1 fl. 12 kr.
——— Lieder von *Franz Schubert,* für das Pf. übertragen. Bd. I. fl. 1. 12. Bd. II. fl. 1. 48. — 3 fl.
Bd. I. No. 1. Ungeduld. No. 2. Lob der Thränen. à 27 kr. — 54 kr.
„ 3. Ständchen von *Shakespeare* (Horch, horch die Lerch'!). 18 kr.
„ 4. Der Wanderer. 36 kr.
Bd. II. No. 5. Ständchen (Leise flehen meine Lieder). 36 kr.
„ 6. Die Forelle 36 kr. No. 7. Ave Maria 27 kr. No. 8. Erlkönig 45 kr. — 1 fl. 48 kr.
Egghard, J., Op. 128. 2. Morceaux. No. 1. Ma bonne amie. No. 2. La première violette. 1 fl.
— — Op. 128. No. 1. 2. einzeln à 36 kr. — 1 fl. 12 kr.
——— Op. 129. Rêve de coeur, Mélodie. C. 45 kr.
Haine, Carl, Op. 12. Deutsche Weisen, frei bearbeitet.
No. 1. Abschied: „Wohlauf, noch getrunken." D. 45 kr.
„ 1. Die drei Röselein. F. 45 kr.
Jungmann, A., Op. 174. Versunkene Sterne, Nocturn. As. 36 kr.
——— Op. 175. Prière à la Madonne, Mélodie. Es. 36 kr.
Mercier, V., Op. 4. L'Adieu, Romance sans paroles. Fm. 54 kr.
Selvay, Aug., jeune, Op. 22. Les Babillardes. Polka de Salon. C. 54 kr.

Tänze für Pianoforte allein.

Spintler, Chr., No. 68. Quadrille: Un mari à la porte d'*Offenbach.* 36 kr.
——— No. 69 u. 70. Erinnerung an das Bundesschiessen, Polka-Mazurka und Schottisch. 36 kr.

Orgel und Harmonium.

André, Jul., Op. 14. 12 kurze u. vermischte Orgelstücke. 3. verb. Ausg. 36 kr.
(Mit Bewilligung der Original-Verleger, der Herren *B. Schott's Söhne* in Mainz.)
——— Op. 37. 9 Orgelstücke für 2 Manuale und Pedal. Deutsche u. engl. Bezeichnung. 1 fl. 12 kr.
Weber, J. C., Op. 10. 10 Adagios für Orgel oder Harmonium (for Organ or Harmonium). 36 kr.

Gesang-Musik.

Bonn, H., Der blinde Knabe (The blind boy) für eine Singst. mit Pianof. 2. Aufl. 36 kr.
Goltermann, G., Op. 38. Sechs Gesänge für eine tiefe Stimme mit Pianof. cpl. 1 fl 30 kr.
No. 1. In die Berge 27 kr. No. 2. Am Bächlein 18 kr. No. 3. Frühlingsliebe 18 kr. No. 4. Glücklicher Wandersmann 27 kr. No. 5. Mailiedchen 18 kr. No. 6. Das Herz am Rhein 27 kr. } 2 fl. 15 kr.
Volkslieder, ausgew., f. 1 St. m. Pf. (In mittlerer Stimmlage.) Ausg. in Heften. Heft 1—4. à fl. 1. — 4 fl.
Zimmermann, S. A., Op. 59. Drei Gesänge für 4stimmigen Männerchor. Part. u. Stimmen 1 fl. 48 kr. No. 1. An die Nacht. No. 2. Abschied, von *Eichendorff.* No. 3. Im wunderschönen Monat Mai, von *Heine.* (Partitur allein 54 kr. Stimmen allein fl. 1. 12.)

Verschiedenes.

Klotz, C., Op. 12. 6 Duette für chromatisches Horn (mit Begleitung eines zweiten). 1 fl. 30 kr.
(Fortsetzung der Hornschule.)
Messemaeckers, J., Op. 54. Elementar-Regeln der Musik. netto 24 kr.
Orpheus. Potpourris p. 2 Flûtes. No. 56. *Verdi,* Trovatore. No. 57. *Verdi,* Traviata. à 54 kr. — 1 fl. 48 kr.

Soeben erschienen:

Kammerlander, Carl, Op. 17. 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte.-Begl. 17½ Ngr.
Krause, Emil, Op. 10. Vier geistliche Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte.-Begl. 20 Ngr.

J. Rieter-Biedermann
in *Leipzig* und *Winterthur.*

In Verlage von
C. Merseburger in Leipzig
ist soeben erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Frank, Paul, Geschichte der Tonkunst. Ein Handbüchlein für Musiker und Musikfreunde. 18 Ngr.
Lützel, J. H., leichte Chorgesänge für Kirchen und Schulen. 9 Ngr.
Schubert, F. L., Katechismus der musikalischen Formenlehre, oder die Lehre von den Vocalformen der Kirchenmusik u. s. w. 9 Ngr.
——— Vorschule zum Componiren, zugleich als Compositionslehre für Dilettanten. 9 Ngr.
Widmann, Ben., Chorschule. Regeln, Uebungen und Lieder, methodisch geordnet. Heft I. II à 3 Ngr. IIIr. IV. à 6 Ngr.

Brauer, prakt. Elementar-Pianoforte-Schule. 10 Aufl. 1 Thlr.
——— der Pianoforte-Schüler. Heft I. 4. Aufl. 1 Thlr.
Hentschel, evangel. Choralbuch mit Zwischenspielen. 5. Aufl. 2 Thlr.

Im Verlage von **E. H. Schroeder** in *Berlin* sind soeben erschienen:

Die Portraits
von
Haydn, Mozart und Beethoven.
Brustbilder. Gross Folio. Chines. Papier.
Preis à Blatt 1 Thlr. 15 Ngr.

Zum ersten Male werden hiermit den Verehrern jener unsterblichen Meister deren Portraits in vollständig zu einander passenden Pendants geboten, und zwar in einer Grösse, wie sie zum Zwecke des Zimmerschmuckes nicht leicht glücklicher gewählt werden konnte.

Die vorliegenden Portraits sind durchweg nach trefflichen Originalen aufs Sauberste ausgeführt. Jede Buch-, Kunst und Musikhandlung nimmt Bestellungen auf dieselben entgegen.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.
Fliegende Blätter für Musiker
und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1, 2 und 3 sind bereits erschienen.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig.*

Druck von Leopold Schnuss in Leipzig.

Leipzig, den 22. Mai 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 21.
Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrattenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die künstlerische Individualität, ihre Berechtigung und das Verständniß dafür. Von F. Brendel. (Fortsetzung.) — Aus dem Pariser Musikleben im Jahre 1862—63. Von E. Schelle. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Die künstlerische Individualität, ihre Berechtigung und das Verständniß dafür.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Wieder ein anderes Bild stellt sich unseren Blicken dar, wenn wir einen Complex anderweiter Eigenschaften betrachten, die in ihren letzten Consequenzen zum Theil in das Gebiet der Moral hinüber spielen.

Ich gehe, um diese Erörterung einzuleiten, von der Wahrnehmung aus, daß häufig gerade die größten Kunstwerke auf den nicht-künstlerisch organisirten Menschen den Eindruck der Kälte machen. Der Letztere findet geringere Erzeugnisse seinem Gefühle näher stehend, er findet sich leichter bewegt von Schöpfungen, in denen eine gewisse hausbackene Gefühlsinnigkeit vorwaltet, und schneller heimisch in solchen, während er sich frostig berührt fühlt von jenen größten Kunstwerken, welche die Höhepuncte in der Entwickelung des Menschengeschlechts bezeichnen. Wie in der sichtbaren Natur die Spitzen der Gebirge, erscheinen ihm diese der Eisregion geistigen Lebens angehörig. Aber nicht blos von den Werken findet man sich in dieser Weise berührt; auch die großen Künstler selbst machen diesen Eindruck; auch sie umgiebt eine gewisse unnahbare Kälte, bei der dem gewöhnlichen Menschen nicht wohl wird, die ihn drückt, die ihn an einer vollständigen Hingebung hindert, an einem ungefesselten Sichgehenlassen. Im Hinblick auf diese Wahrnehmung und im Zusammenhang damit hat man sogar an diesen Künstlern getadelt, daß ein sehr stark ausgeprägter Egoismus an ihnen bemerkbar sei; man hat beobachtet, daß sie Andere nur als Mittel zum Zwecke zu betrachten lieben, nur beachten, wo sie dieselben gebrauchen können, und dann vergessen; man hat ihnen den Vorwurf entschiedenster Undankbarkeit nicht ersparen können; man hat neben dem Reichthum ihres inneren Lebens häufig das Einfach-Menschliche an ihnen vermißt.

Vielleicht ist Folgendes geeignet, diese sehr bedeutsame Erscheinung dem Verständniß näher zu bringen.

Der gewöhnliche Mensch ist auf einen engeren Kreis des Gefühlslebens beschränkt; er empfindet sich nur als ein Einzelner, sein inneres Leben besteht in der Empfindung seines eigenen Selbst und alles dessen, was in den Umkreis dieses Kerns der Persönlichkeit gehört, was seine enger begrenzte Individualität ausmacht. Bei dem Künstler ist diese Seite aufgenommen in ein umfassenderes Gefühlsleben, hineingerückt in eine Totalität von Stimmungen, in eine universelle Welt, in der das Persönliche nur als verschwindendes Moment sich zeigt: das Letztere ist trotz der subjectiven Form des Gefühles zugleich ein Allgemeines und in dieses aufgelöst. Alle einfach menschlichen Beziehungen sind darum nicht die allein herrschenden, im Bewußtsein stets gegenwärtigen; im Gegentheil, sie tauchen unter in der Mannichfaltigkeit wechselnder Erregungen, sie verschwinden zeitweise, um nur bei besonderen Veranlassungen mit erhöhtem Nachdruck hervorzutreten. Die scheinbare Kälte in den Werken sowol wie im Leben des wahrhaften Künstlers hat daher ihren Grund in der Universalität, darin, daß er Alles besitzt, was die Menschenbrust bewegt, darin, daß in seiner Brust die Welt im Kleinen sich wiederspiegelt. Es ist dieselbe Kälte, welche auch die Anschauung des Universums gewährt. Wie dort das Einzelne vor dem Ganzen verschwindet, so geht auch hier die Persönlichkeit des Künstlers in seiner inneren Unendlichkeit auf, und es ist daher natürlich, wenn er zunächst mehr nur zu dieser inneren Welt in Beziehung tritt. So geschieht es, daß der Künstler häufig von der äußeren Welt, man möchte sagen, kaum Etwas gewahrt, daß er wie aus einem Traume erwacht, wenn äußere Beziehungen ihm nahe treten, daß er suchen muß, gewissermaßen erst die Anknüpfungspuncte dafür zu finden. Seine innere Welt hält ihn gefangen; er vermag den Zauberbann, in dem er sich bewegt, nur selten und auf Momente zu durchbrechen. So erklärt sich, wenn bei aller Gefühlstiefe und Innigkeit eine gewisse scheinbare Gleichgültigkeit gerade dort, wo das lebendigere Hervortreten persönlicher Sympathien hätte erwartet werden können, befremdend abstößt; daß der Künstler, während er heiße Liebe für die Menschheit im Herzen trägt, den Einzelnen doch fortwährend verletzend begegnet. Wol empfindet er mit Schmerz diese Gebundenheit, und verletzt sich selbst dabei am tiefsten; aber er kann einmal nicht anders, eben weil er sich

nicht loszuringen vermag aus den Banden, die ihn fesseln, und nur wenn es ihm gelingt, diese Schranken momentan zu durchbrechen, vermag er unbefangen sich hinzustellen, rein als Mensch; dann freilich ist aber auch die leidenschaftliche Heftigkeit, mit der er, ich möchte sagen, das Versäumte nachzuholen bestrebt ist, die Reue gewissermaßen über das auf solche Weise verloren Gegangene; um so größer, das Streben nach Ausgleichung um so heftiger.

Die Anklagen, welche solcher Gestalt erhoben werden können, und wirklich häufig genug erhoben werden, sind daher in Wahrheit nicht oder nur zum geringeren Theil begründet. Allerdings liegt für den Künstler die Gefahr nahe, daß er in Selbstsucht aufgehe, daß das wirklich Tadelnswerthe das Uebergewicht erlange, wenn er die Mahnrufe der Welt, die Erinnerung an seine menschlichen Pflichten, allzu sehr überhört, wenn er sich ganz ausschließlich nur in seine innere Welt einspinnt; dann können allerdings auch Züge abschreckender Art zum Vorschein kommen.

Es muß genügen, auf diese tiefen, wenig erforschten Vorgänge mindestens einmal die Blicke gelenkt zu haben. Sollen dieselben zu voller Klarheit gebracht werden, so muß freilich mehr auf das Besondere und Einzelne eingegangen werden, als es hier geschehen konnte.

Beiläufig kann dann auch an mehr Aeußeres zur Erklärung und Entschuldigung erinnert werden. Man tadelte z. B. an Goethe, daß er oftmals nur wenig zugänglich war. Das künstlerische Schaffen jedoch ist leichter unterbrochen und gestört, als jedwede andere Thätigkeit. Der Verstandesmensch verliert nicht so schnell den Faden; der Stimmungsmensch dagegen ist sofort herausgerissen, oftmals in einer Weise, daß er die Anknüpfungspuncte nicht wieder zu finden vermag; er müßte sich selbst und seine Thätigkeit aufgeben, wenn er allen Forderungen der Welt, allen Beziehungen gerecht werden wollte.

Schließlich darf in dieser Skizze eine Seite nicht übergangen werden, welche vorzugsweise geeignet ist, den Künstler der Welt gegenüber als eine fremde Erscheinung hinzustellen.

Ich meine die Conflicte mit der Letzteren, in die wir so häufig gerade die größten Künstler gerathen sehen, und zwar in den allergewöhnlichsten Lagen des Lebens und bei den unbedeutendsten Veranlassungen. Das ganze Leben Beethoven's z. B. giebt davon Zeugniß. Es geschieht auf diese Weise, daß aus einem ganz gewöhnlichen Vorgange ein Casus belli gemacht wird, daß der Künstler Himmel und Erde in Bewegung setzen möchte, um sich aus einer Situation zu befreien, die vielleicht allein in seiner Einbildung vorhanden, oder die mindestens gar nicht so gewichtig zu nehmen ist, als sie von ihm wirklich genommen wird. Aus der Wahrnehmung solcher Conflicte aber bilden sich alle jene schiefen Urtheile der Welt, jene Vorwürfe, welche den Künstler in liebloser Weise als unfähig darstellen, den Forderungen des Lebens gerecht zu werden und mit Vernünftigen vernünftig zu verkehren.

Es ist der Widerspruch des Unendlichen in der Brust des Künstlers mit dem Endlichen in der Außenwelt, der solche Vorgänge erklärt. Der Künstler legt in jede äußere, endliche Beziehung das ganze Gewicht seiner inneren Unendlichkeit. Er ist, auch am unrechten Orte, mit seinem ganzen inneren Wesen dabei, weil aller Inhalt bei ihm noch in der unentwickelten Gestalt des Gefühls vorhanden ist, die Einzelbeziehungen darum noch nicht verständig auseinander gelegt sind. Er versteht in Folge davon nicht, was nur verständig aufzufassen ist, auch wirklich verständig zu nehmen. Die Zumuthung, daß das Unendliche in einer endlichen Bestimmtheit aufgehen, darin sich verflüchtigen solle, ist es demnach, was diese Conflicte erzeugt. Es sträubt sich Etwas in der Brust des Künstlers gegen solches Aufgehen, er flüchtet zurück in seine innere Unendlichkeit, und es ist darum natürlich, daß alsdann das, was seiner inneren Wesenheit nach nicht zusammen passen will, hart aufeinander stößt. Des Künstlers Verfahren giebt unter allen Umständen Zeugniß von einer großen Natur, und in einer idealen Welt hätte er vollkommen Recht; aber es paßt nicht herein in Dinge, die blos dem Reiche endlicher Berechnung angehören. Hunderte von Beispielen aus allen Künstlerbiographien wären zu citiren, die alle dasselbe erhärten könnten. Ich führe dafür nur eine Anekdote von Beethoven an, die ich auch deshalb wähle, weil sie, so viel mir bekannt, nur zum Theil und noch dazu mit falschen oder ungenauen Angaben veröffentlicht wurde. Mir wurde sie aus der sichersten Quelle mitgetheilt, doch habe ich die näheren Umstände dabei, die Namen sowie die Jahreszahl und den Ort vergessen. Man erinnere sich, daß Beethoven im Hause des Fürsten Lichnowski wie ein Sohn gehalten wurde. Es war in den Kriegszeiten, als einstmals ein französischer General bei dem Fürsten zu Mittag speiste. Nach dem Diner forderte der Letztere Beethoven auf, Etwas auf dem Pianoforte vorzutragen. Dieser erwiderte trocken: „Später." Der Fürst wartete und erneuerte dem Wunsche Beethoven's gemäß erst nach Verlauf einiger Zeit seine Aufforderung. Doch erfolgte abermals die kurze Antwort: „Später." Als der Fürst zum dritten Male seine Aufforderung wiederholte, platzte Beethoven heraus: „Vor einem solchen Feinde des Vaterlandes spiele ich nicht", und rannte zornig fort. Die Gesellschaft dauerte bis in die Nacht. Endlich, nachdem dieselbe sich zerstreut hatte, erkundigte sich der Fürst bei dem Kammerdiener, was aus Beethoven geworden sei, und erhielt von diesem die Antwort, daß Beethoven seine Sachen zusammen gepackt habe, und vor einigen Stunden mit der Post abgereist sei. „Nach welcher Richtung?" fragte der Fürst, und nach erhaltener Auskunft befahl er anzuspannen und fuhr Beethoven nach, weil er vermuthete, daß dieser auf der nächsten Station habe verweilen müssen. Bei seiner Ankunft trat er sofort in das Fremdenzimmer, und traf wirklich Beethoven trübselig in einer Ecke sitzend. Er nahte sich ihm, nahm ihn unter den Arm, zog ihn in die Höhe, indem er ihn mit den Worten anredete: „Sei Er doch kein Esel", und führte den gutwillig Folgenden an den Wagen, in den er ihn zur Rückfahrt hineinschob.

Ich führe diese Thatsache an, weil sie in ihrer Prägnanz geeignet ist, meinen Grundgedanken in das schärfste Licht zu stellen: die Conflicte, welche entstehen, wenn die in sich geschlossene innere Welt sich nicht herbeilassen will, den Weg verständiger Vermittelung zu betreten, sondern wie sie ist, unmittelbar, im Leben sich zur Geltung zu bringen bestrebt ist. Alle künstlerischen Conflicte entspringen hieraus.

(Schluß folgt.)

Aus dem Pariser Musikleben im Jahre 1862—63.

Von

E. Schelle.

Der Frühling mit seinen grünen Bäumen und Lilasblüthen ist zum Leidwesen aller Concertisten eingezogen, welchen die Ungunst der Verhältnisse bisher nicht gestattete, ihre Leistungen zur Ausstellung zu bringen. Wer es möglich machen

kann, eilt aufs Land, in die grünen Concertsäle, welche die Natur für ihre gefiederten Sänger zurüstet, und wen Beruf oder Umstände in die Stadt bannen, zieht wenigstens den Spaziergang in den heiteren Alleen der Champs Elysées mit Recht den heißen Kunstlocalen vor, wo man überdies nur den Abklatsch des Winters in meist sehr precären Gaben genießt. Mit einem Worte, die Saison für die Concerte ist zu Ende; sie wurde bereits am 19. April durch das Supplementsconcert officiell abgeschlossen, mit welchem der Director der populären Concerte im Circus seine Winterfunctionen zu besiegeln pflegt, und die noch nachzügelnden „musikalischen Sitzungen" beweisen für das Gegentheil ebenso wenig, wie verspätete Schwalben für den Sommer im Herbste.

Genannte Supplementsconcerte haben überhaupt eine charakteristische Bedeutung für die hiesigen Musikzustände; sie bilden gewissermaßen Markzeichen für den Höhestand des Geschmackes in jeder Saison und bezeichnen somit dessen Entwickelung in chronologischer Folge. Denn in diesen Concerten resumirt sich das während des Winters bekundete Streben insofern, als sie stets ein großes, in Paris unbekanntes oder wenigstens nicht in die Oeffentlichkeit gedrungenes Werk aus der classischen Musik pour la bonne bouche ihrer Subscribenten bringen, als wolle Hr. Pasdeloup die Leistungsfähigkeit seines Orchesters alljährlich in einer Prüfung darlegen. So wurde im vergangenen Jahre der erste Theil des „Elias" von Mendelssohn gebracht, diesmal aber verstieg man sich bis zur neunten Symphonie von Beethoven mit den Chören und mehreren Chorsätzen aus Händel'schen Oratorien. Das war freilich ein gewagtes Unternehmen, und zwar um so mehr, als sich Hr. Pasdeloup nur 12 Tage Zeit zur Vorbereitung eines Werkes nahm, welches die höchsten Anforderungen an die ausführenden Kräfte stellt und von Seiten des Dirigenten einen Apparat von Bildung bedingt, auf welchen hoffentlich Hr. Pasdeloup keine Prätensionen machen wird. Das Vermögen beider Theile reichte wol für Haydn'sche, allenfalls Mozart'sche, und wenn man billig in seinen Ansprüchen ist, für die früheren Beethoven'schen Symphonien aus; allein schon die durchaus mißlungene Aufführung einer Symphonie von Schumann im Laufe des Winters hatte gezeigt, wie enge Grenzen der Technik des Orchesters gesteckt sind, und die Wiedergabe dieser Chorsymphonie ließ bedauern, daß man nicht dem vorjährigen Beispiele folgend ein Oratorium, wie die „Schöpfung" oder auch „Paulus", gewählt hatte, zumal da unter den Solisten einige der hervorragendsten Gesangskräfte, wie Madame Viardot, zu Gebote standen. Namentlich zeigte der letzte Satz das Unvermögen des Hrn. Pasdeloup, schwierig disponirte Massen zusammenzuhalten, denn die Chorstimmen verfolgten an mehreren Stellen so hartnäckig ihren eigenen Weg, daß der Dirigent außer den Händen noch seine Beine zu Hülfe nehmen mußte und nur mit Noth und Mühe die revolutionären Elemente zur Ordnung und Harmonie stampfen konnte — eine natürliche Folge seiner unsicheren und unklaren Tactirweise und seines Mangels an Ueberblick, der sich dem Kenner ungeachtet aller Contorsionen und Grimmassen nur zu leicht verräth, mit denen Hr. Pasdeloup seine Begeisterung zu symbolisiren pflegt. Damit soll jedoch das Streben selbst nicht verkannt werden, und die Begeisterung, mit welcher das Publicum die großartigste der Beethoven'schen Schöpfungen aufnahm, so wenig verständlich sie ihm auch interpretirt wurde, gereicht mit vollem Rechte Hrn. Pasdeloup zum Ruhme, da seine Concerte die Empfänglichkeit für classische Musik in weiteren Kreisen erweckt und genährt haben.

Die populären Concerte im Circus bekunden übrigens schon jetzt in ihrem zweiten Jahrgange einen anregenden Einfluß auf die hiesigen Geschmacksverhältnisse, wie sich dies in den Kraftanstrengungen zeigt, zu welchen sich plötzlich das französische Genie aufrafft. Seit sie nämlich die Symphonien und Kammermusik der großen deutschen „Todten" in die Oeffentlichkeit bringen, verspüren die französischen Künstler ein großes Gelüsten zur Concurrenz in dieser von ihnen früher verschmähten Gattung. Anch io sono pittore! — rief bekanntlich Correggio vor einem schönen Gemälde aus, als enthüllte es ihm plötzlich den wahren Beruf seines Lebens; auch wir können Symphonien, Sonaten, Quartette schreiben, rufen uns jetzt die Franzosen zu, und wenn wir auch keine „Todten" entgegensetzen können, so haben wir dafür Lebende! „Die Musik der Todten" ist nämlich eine moderne Bezeichnung für die Classiker und schreibt sich vom lyrischen Theater her, wo im vergangenen Herbste mit der Aufnahme des „Orpheus" und der „Entführung aus dem Serail" einige fernere Opern von Gluck, Mozart und Weber in Aussicht gestellt, allein durch eine feindliche Coalition der nationalen Operncomponisten verhindert wurde, die es sehr unanständig fanden, daß sich die Todten in ihre Geschäftsinteressen mengten. Um diese bedrohliche Concurrenz rechtzeitig nach allen Seiten hin zu bemeistern, hatten die Nationalen im Winter den populären Concerten gegenüber ebenfalls symphonische Aufführungen veranstaltet, und zwar in dem für die Ausstellung französischer Gemälde bestimmten Saale der Gesellschaft der schönen Künste auf dem Boulevard des Italiens, so daß schon das Local eine nationale Weihe über das Unternehmen ergoß. Und damit die Concurrenz ohne Furcht und Tadel hervortrete, waren diese Aufführungen an Sonntagen um 2 Uhr Mittags angesetzt, d. h. zur selbigen Stunde, wo die populären Concerte stattfinden. Dort sollten die Künstler ihre Werke unter eigener Leitung der Welt vorführen; es war also eine Arena von musikalischen Wettspielen im antiken Zuschnitte. Die theueren Eintrittspreise versprachen ein auserlesenes Publicum, und war dann nicht zu erwarten, daß sich die Elite der eleganten Welt zu dieser olympischen Festfeier drängen werde? Welche Aussicht auf schöne geschmackvolle Toiletten und auf eine noch schönere Flora von reizenden Pariserinnen! —

Ach! nie sind wol Erwartungen so bitter getäuscht worden, als bei dieser Gelegenheit. Eine solche Musterfammlung von subalternen Geschäftsphysiognomien beiderlei Geschlechts, von schäbigen Hüten und antiquarischen Toiletten mochte schwerlich die Stadt der traditionellen Eleganz bei ähnlichen Veranlassungen je in ihren Räumen gehegt haben. Es schien in der That, als hätte Paris zu der neuen Arena des nationalen Ruhmes seinen ganzen Kleinhandel abgesandt. Auf der Estrade, deren Plätze am theuersten sind, prangte eine Aristokratie, welche bei außerordentlichen Gelegenheiten den ersten Rang der Bouffes Parisiennes decorirt, meist stattliche Damen von respectablem Durchmesser, deren Hüte den ganzen jardin d'acclimatation, deren Körper die Aushängemuster von etwa drei Magazinen ausstellten. Einige wildgemachte musikalische Genies in weißen Kravatten und mit ungekämmten Haaren, verschiedene knapp zugeschnittene Espritlieferanten für die Journale, vertraten das ideale Element, und nur hier und da erinnerten eine und die andere Gestalt nach Kleidung und Gesichtsausdruck an das comme il faut, dessen sich die gebildeteren Kreise der pariser Gesellschaft rühmen. Das aus sehr fadenscheinigen Elementen zusammengesetzte Orchester auf der Tribune am Ende des Saales sorgte seinerseits dafür, daß

das Gesammtbild einen plastischen und unbestreitbar populären Eindruck gewährte. Und dieser Versammlung wurden zum Genuß geboten die unsterblichen Schöpfungen der „Wüste", des „Columbus" und einer classischen Symphonie — sämmtlich von F. David; von Berlioz: „die Flucht nach Egypten" (Theil I), die Ouvertüre des „Carneval-Romain", die „Aufforderung zum Tanz", und unter dem Schutze dieser beiden Matadoren: ein kleiner melancholischer Vercingetorix von J. Debillemont, ein schwindsüchtiger Vasco de Gama von G. Bizet, beide Werke sogenannte Ode-Symphonieen wie die Wüste, — nebst einigen Halben und Viertelsymphonien von St. Saens u. A., als würdige Kraftäußerungen der jungen hoffnungsvollen Titanen. —

Die „Wüste" des Hrn. F. David gilt hier im Allgemeinen, namentlich bei seinen vielen Verehrern für eine der genialsten Schöpfungen, zu denen sich das französische Genie aufgeschwungen hat, und sicherlich, wenn die Analogie der Eindrücke mit den traditionellen Vorstellungen, die wir von dem geschilderten Gegenstande hegen, für den Werth des Kunstwerks maßgebend ist, so muß auch der Neid eingestehen, daß jenes Tonstück ein Meisterwerk ist. Es wird einem ja während der Musik so wüst zu Muthe, daß man sich mitten in die staubige Hitze der Sahara versetzt glaubt. Nirgends ein erfrischender Gegenstand, auch nur ein kleiner musikalischer Thautropfen, an dem sich der lechzende Sinn erlaben könnte; überall gelber Sand, dürre erdrückende Einöde. Doch Halt! — Jetzt gruppiren sich die Tonwellen zu duftigen Formen! Winken uns dort nicht schattige Palmen, unter deren Kronen der kühle Born hervorrieselt? — Ach! es sind nur die trügerischen Gebilde der Fata Morgana, Sandhaufen, welche neue, wie versengender Samum einherwehende Tongruppen wieder auflösen, um sie von neuem zu formen. Ein brennender, verzehrender Durst nach einem nicht etwa schönen, nein, nur etwas gesunden Gedanken ergreift den Zuhörer; aber der Componist hütet sich wol ihn zu stillen, denn das würde den Eindruck des Wüsten beeinträchtigen. Ja, mit solch eiserner Consequenz ist dies Kunstwerk geschmiedet, daß die Fata Morgana noch nach dem Schlusse der Musik den Sinn benebelt und der Einbildungskraft die tollsten Streiche spielt. So muß ich zu meiner Scham gestehen, daß ich entsetzt zurückfuhr, als ich plötzlich etwas Schweres auf meiner Schulter fühlte, denn ich vermeinte einen leibhaftigen Kameelskopf zu sehen. Und doch war es nur das süße, gelbe Gesicht des Musikreferenten für die Opinion nationale, der mir freundlich zurief: Nicht wahr? Welch ein Meisterwerk! Da ist Wahrheit und Ausdruck: — Ja wol, sagte ich, ein fürchterlicher Ausdruck.

Wenn die Bezeichnungsweise der Maler nach den Stoffen, welche sie behandeln, auch bei den Musikern üblich wäre, so müßte man Hrn. David den Fata Morgana-Musiker nennen, denn die Fata Morgana ist das eigentliche Ideal, das seine Einbildungskraft belebt und befruchtet. Auch im „Columbus" spielt sie eine Hauptrolle, nur daß hier, wo wir uns vornehmlich auf dem Meere befinden, die Phantasmagorie durch ein anderes Element vermittelt erscheint. Wenn die Musik der „Wüste" sandig zu nennen war, so entwickelt sie dagegen im „Columbus" vorwiegend einen wässerigen Character. Demgemäß sind auch die hier vorkommenden Luftbilder nicht so draller Art, wie dort, sondern eher nebelartig sentimental. So lösen sich die verschiedenen Momente des Schifflebens, wie die Revolte der Matrosen, der mysteriöse Gesang der Meeresgeister, ja selbst der Seesturm ganz consequenter Weise stets in blauen Dunst auf, und diese Sinnestäuschung wirkt selbst noch auf dem festen Lande der neuen Welt nach, wo die Wilden vor den spanischen Gästen einen höchst anständigen zahmen Castagnettentanz aus der großen Oper von Paris aufführen. Erst mit dem Schlußsatze versetzt uns der Componist auf festen wirklichen Boden, denn der glänzende Galop à la Mobille, nach dem Columbus, die Spanier, die Wilden und Wildinnen sich gegenseitig an die Hand fassend, die große Runde tanzen, besagt uns deutlich, daß wir uns auf dem Maskenballe der großen Oper, dem Geburtsorte der David'schen Muse befinden, und daß der ganze „Columbus" nichts als eine Maskenfarce war.

Mit seiner Symphonie (in B dur) hat David den classischen Boden des eigentlichen Instrumentalsatzes betreten und bewiesen, daß die Pflege dieser Gattung keine Prärogative der deutschen Kunst mehr ist. Die populären Concerte mögen sich daran eine Warnung nehmen. Dem ausgesprochenen Charakter nach ist oder will dieses Tonstück eine Idylle sein, wenngleich nicht in der Weise der Pastoralsymphonie Beethoven's; denn Hr. David ist viel zu sehr pariser Gentleman, als daß ihn der kräftige Duft eines frischen, ungekünstelten Naturlebens inspiriren könnte. Ihn reizt vielmehr der civilisirte Oelgeruch frisch gemalter Theaterdecorationen und der kunstreich verschlungene Balletreigen hochgeschürzter Hirtinnen in fleischfarbenem Tricot. Immerhin aber ist diese Symphonie ein reicher Behälter von zarten idyllischen Gefühlen, wie sie nur immer in dem Herzen der Demimonde und des Jockeyclubs aufsteigen können, wenn sich auf den Brettern im Unschuldsballet „Le marché des Innocents" die ländliche Naivität mit dem zarten Schmelze der Theaterschminke entfaltet; sie ist mithin auch eine Pastoralsymphonie, wie ja künstliche Blumen auch Blumen sind. In den ersten beiden Sätzen spricht sich eine süße elegische Stimmung aus, deren idyllischer Ton durch eine äußerst naive Behandlung der Form gehoben wird; manchmal schweift die Phantasie des Künstlers nach Ostindien, — ich meine nicht Ostindien hinter dem Hymalaya, sondern in der Opera comique, — es klingt uns an wie die Weisen der braun angestrichenen Bayaderen in Lalla Rookh. Doch das ist wiederum die Macht der Fata morgana, denn das im reinsten Lanner'schen Style geschriebene Trio des Scherzo und der Schlußsatz öffnen uns die Augen. Ach! die elegische Stimmung, Ostindien und die idyllische Unschuld — Alles war nur ein Maskenpuff; wir sind ja noch immer auf dem Maskenballe der großen Oper.

Diese Symphonie wäre als Pendant zu „Lalla Rookh" München sehr anzuempfehlen, wo laut Zeitungsnachrichten diese Oper jetzt „festen Fuß" gefaßt hat. Sie würde dem Geschmacke des dortigen Publicums nicht minder zusagen und namentlich den Sinn desselben in die geheimsten Schönheiten der David'schen und überhaupt pariser Empfindungswelt einweihen. Den Darmstädtern aber, welche sich so liebevoll der mißrathenen Möbel vom pariser Bazar annehmen, rathe ich zu dem kleinen melancholischen Vercingetorix von Debillemont mit seinem grausigen Bardengeheul. Er wird Effect machen und bietet den dortigen Eisenbahnen alle Garantien für mindestens ebenso viele Extrazüge wie die Königin von Saba, denn 1) verlangt er keine kostspielige Inscenesetzung wie diese, 2) ist er hier durchgefallen, wie ebendieselbe Königin, und 3) ist er ein ungerathenes pariser Kind, wie sie, folglich eine interessante, liebenswürdige Erscheinung in Deutschland. —

Auch Du, Brutus? — Du hier in dieser sauberen Gesellschaft? — mußte ich unwillkürlich ausrufen, als die kleine hagere Gestalt des Hrn. Berlioz, das Habichtsgesicht wol

eingepackt zwischen zwei steifen Vatermördern, über die Tribüne zum Dirigentenpulte schritt. Selten bilden wol zwei Persönlichkeiten einen so drastischen Gegensatz wie Berlioz und David. Das scharf geschnittene Gesicht des ersten mit seiner herausfordernden Miene hat etwas von einem Streithahn an sich, wozu ein struppiger, widerspenstig über die Stirne fallender Haarbüschel viel beiträgt, und in dem zusammengepreßten Munde drückt sich ebensoviel energische Entschlossenheit wie beißende Ironie aus. Wenn Berlioz dirigirt, so steht er fest und ruhig; er giebt nur die allernothwendigsten Tactschläge und vermeidet überhaupt jede unnütze Bewegung. Aber sein Auge fascinirt und begeistert die Musiker und man fühlt es selbst, wie sicher es sich unter seiner Leitung spielen müsse. David dagegen gemahnt mich mit seinem idyllischen Gänseblümchengesichtchen und den kindlich rührenden Vergißmeinnichtblicken an den sanften Heinrich von Berlin, jenen süßen Schnaps, der vor Jahren die Wonne der Schneiderzunft war. Wenn jedoch der sanfte Heinrich bei dem Dirigiren in Exaltation geräth, was häufig geschieht, so wird er mitunter sehr unidyllisch und schwingt sein Scepter wie ein pariser Kutscher seine Peitsche, als habe er ebensoviel faule Gäule anzutreiben, wie spielende Künstler vor ihm sitzen. Doch ist das kein normaler Zustand bei ihm, sondern ebenfalls eine Art von Fata morgana. Ja, ich glaube fast, der ganze David ist nichts Wirkliches, sondern nur ein sinnetäuschendes Gebilde, welches die pariser Kunst in der sie umgebenden dicken Athmosphäre abstrahlt.

Die „Flucht nach Egypten" ist ein naturwüchsiges, hoch geniales Werk. Obwol auf dem Boden des französischen Realismus erwachsen und durchaus realistisch gehalten in seinem ganzen Charakter, offenbart es doch eine so warme und innige Empfindung und ist von dem Hauche eines so reinen, ja jungfräulichen Gefühlswesens durchzogen, daß es sich den größten Meisterwerken in dieser Beziehung ebenbürtig zur Seite stellen darf. Die „Flucht nach Egypten" ist im Grunde nur eine Idylle, freilich keine David'sche, aus Theatercoulissen zusammengeleimte, sondern eine poetische Schilderung des Hirtenlebens. Nichts deutet weder in der Melopöe noch in der Farbe auf die kirchliche Beziehung des Gegenstandes. Die Motive der Melodik, der Grundton der Harmonie und Instrumentirung sind den Weisen der Pifferari in Rom nachgebildet und die beabsichtigten Anklänge an diese verleihen der Musik von vorn herein einen präcisen Localcharakter. Die Vermeidung aller contrapunctischen Combinationen bedingt als stylistisches Princip die häufige Wiederholung der charakteristischen Figuren und Motive in freier und veränderter Form, mit einem Worte, das Fortspinnen des einen Grundgedanken in figurativer Weise durch den ganzen Satz, um die Einheit des Ausdrucks möglichst zu concentriren; allein der Bau der Melodien, namentlich die Cadenzen der liedartigen Satztheile mit ihren alterthümlichen Harmonien klingen so entschieden legendenartig an, daß dem Hörer ohne Zwang die Vorstellung der Maria immaculata vor die Sinne tritt. Ja, das ganze Tonstück ist ein wunderbar reines, keusches Gebilde und steht in dieser Beziehung so allein in dem modernen Babel da, daß man sich versucht fühlen möchte, an eine wunderbare Inspiration zu denken. Weniger hat mich die Ouvertüre des „römischen Carnevals" befriedigt, vielleicht weil der Titel des Werkes bestimmte, aus eigener Anschauung gewonnene Eindrücke von jenem berühmten Volksfeste in mir zum Vergleiche aufrief. Auf den Gegenstand selbst deutet überhaupt nur eine an die römische Psaltarella anklingende Geigenfigur hin; keineswegs aber stimmen damit die vielen bizarren Züge in der Composition, auf denen zum Theil der Schwerpunct des Gesammteffectes beruht, wie denn der „römische Carneval" wol den Eindruck einer höchst eigenthümlichen und fremdartigen, aber nichts weniger als bizarren Erscheinung macht. Auch die „Aufforderung zum Tanz" entspricht in dem Gewande der orchestralen Behandlung, so fein und geschickt auch diese ist, keineswegs, wenigstens nach meinem Gefühle, den Forderungen eines reinen, natürlichen Ausdrucks. Der sinnlich herausfordernde Charakter des instrumentalen Colorits paßt nun und nimmermehr zu einem Werke, daß nur auf den Claviereffect berechnet ist und überdieß seiner ganzen Anlage und Bestimmung nach ohnehin an die Grenzen des Trivialen so nahe streift, daß die äußerste Enthaltsamkeit von aller materiellen Zugabe zu einem ästhetischen Gebote wird. Der große Beifall, welchen dem Werke dies Publicum spendete, ist eher verdächtig als beweisend; um so mehr, als in dieser Beziehung das Walzertrio aus der Symphonie von David einen weit glänzendern Preis davontrug. Ward doch der „Flucht nach Egypten" erst bei ihrer zweiten Aufführung die Ehre zu Theil, daß ein Satz daraus da capo verlangt wurde, eine Ehre, an die Herr David so gewöhnt ist, daß er sie öfters ablehnen mußte. Dafür aber ist er auch der Held des Kleinhandels und seiner Geldaristokratie auf der Estrade und wird es hoffentlich bleiben. —

Wenn man die Beschaffenheit des Publicums zum Maßstabe für das Ansehen nimmt, welches Kunstleistungen vor der Oeffentlichkeit genießen, so nehmen hier mit Recht die Soiréen der Quartettgesellschaft Maurin, Chevillard, Vignier und Sabattier den ersten Rang ein, denn sie bilden mehr als alle anderen Concerte einen Sammelplatz der höheren und feineren Stände aus der pariser wie der Fremdenwelt. Die außerordentlichen Vorträge dieser in ihrer Specialität vielleicht unerreicht dastehenden Künstler, und noch mehr das Programm der letzten Quartette Beethoven's heben sie schon an und für sich über die Sphäre des gewöhnlichen Concertwesens und die mit jedem Winter sich verdoppelnde Anzahl der Zuhörer zeigt, daß, je mehr sich das Verständniß den tiefsinnigsten aller Tondichtungen erschließt, die gebildete Gemüthswelt in ihnen eine homogene und sympathische Welt von Eindrücken und Anregungen findet. Die genannte Gesellschaft widmet sich bekanntlich seit 13 Jahren fast ausschließlich dem Cultus Beethoven's; sie veranstaltet in jedem Winter sechs Sitzungen, beginnt eine jede mit einem der letzten Quartette, läßt darauf die Pianomusik folgen und schließt mit einer der früheren Nummern, ausnahmsweise auch wol mit einem Quartett von Mozart oder Haydn. Von den ersteren brachte sie diesmal Op. 127, 130 und zwar auf Verlangen zweimal, 131 Nr. 14, 132, 134, von letzteren Op. 59 Nr. 8, Nr. 9, Op. 95, Nr. 11, Op. 74 Nr. 10, Op. 59 Nr. 7. Die Association mit Madame Szarvady hatte außerdem in diesem Winter der Thätigkeit jener Quartettgesellschaft ein erhöhtes Interesse und vielseitigere Abrundung gegeben, als im letzten Jahre, wo Hr. Ritter das Piano hielt. So bildeten die Trios Op. 97 von Beethoven, B dur von Schubert, C moll von Mendelssohn, das Quintett Op. 44 von Schumann, eine Sonate von D. Scarlatti nebst Gigue und Gavotte von Mozart und Bach, und endlich die symphonischen Studien für Piano von Schumann ein reichhaltiges ferneres Programm, welches sich in zwei besonderen Soiréen der Madame Szarvady gewissermaßen ergänzend fortsetzte. Die Theilnahme der Madame Schumann an einer der letz-

teren gewährte uns das interessante Schauspiel des trauten Zusammenwirkens der beiden Künstlerinnen im gemeinsamen Vortrage der vierhändigen Clavierstücke (Op. 85) von Schumann und dessen Andante und Variationen für zwei Pianos (Op. 46). Der Vergleich zweier so plastisch ausgeprägter Naturen hat stets etwas Bedenkliches, wie die individuelle Disposition des Geschmacks beim Hörer in der Regel mehr oder weniger das Urtheil beeinträchtigt. In Madame Schumann tritt ein entschieden männliches Element in höchst eigenthümlicher Vermittelung mit weiblichem Wesen hervor. Ihre Vortragsweise hat, — ich möchte sagen, — etwas Viragoartiges; der Anschlag ist scharf, energisch, ja nicht selten rauh, der Ton voll aber auch herbe und die großartige Wirkung ihres Spiels beruht im Wesentlichen darauf, daß es kräftig die charakteristischen Momente der Zeichnung erfaßt und diese in energischen, mächtigen Contouren vor die Seele führt. In dem gesangvollen Spiele der Madame Szarvady dagegen entwickelt sich die Weiblichkeit in ihrer ganzen Poesie und Grazie; sein Grundton ist weich, aber edel und nach Umständen der Steigerung bis zur höchsten Kraft und Energie fähig. Mit ächt weiblicher Spontaneität schmeichelt sich die Künstlerin in den Inhalt der Dichtung hinein, durchfühlt ihn nach allen Seiten und zaubert dann das Tonbild bis in sein einzelnes Detail hinein in runder sanfter Plastik heraus. In dieser Beziehung bot namentlich ihre Ausführung des Trios von Mendelssohn, der Ballade von Chopin, vor allem aber des Trios in B-dur von Beethoven mit dem herrlichen Zusammenwirken der HH. Maurin (Violine) und Chevillard (Violoncell) so vollendet Schönes, daß die Eindrücke davon sich nie verwischen werden. Noch darf ich nicht eine kleine und anspruchslose, aber gerade deßhalb die höchste Kunst erfordernde Sonate mit Violinbegleitung von Haydn übergehen, welche unter den Händen derselben Künstlerin im Vereine mit Hrn. Maurin das Publicum zu einem ekstatischen Beifallssturme in einem Concerte des deutschen Posaunisten, Hrn. Nabich fortriß. —

„Was ist des Deutschen Vaterland?" — möchte ich immer singen, wenn ich meine musikalischen Landsleute mit der Leier in allen Ländern der Welt hausiren sehe. Ich meine nämlich den deutschen Künstler und noch specieller, den deutschen Musiker. Ach! die Länder, so weit die deutsche Zunge reicht, bilden wol eine geographische Heimath, aber sein eigentliches Vaterland ist doch der allgemeine menschliche Boden des Elends und Kummers, d. h. wenn er ein deutscher Künstler von altem Schrot und Korn, oder mit andern Worten ein ehrlicher deutscher Einfaltspinsel ist, der noch an die Mission eines Künstlerstrebens glaubt und sein anvertrautes Pfund dem Altardienst der Kunst zuwendet, wenngleich er es mit guten Prozenten verschmuggeln könnte. Ja manchmal will es mich bedünken, als sei die ganze deutsche Kunst eigentlich ein großes, prächtiges Armenhaus, wo auf marmornen Denktafeln die Namen seiner Insassen zu lesen sind. Auch Hrn. Nabich's Name wird dort hoffentlich einst eingegraben werden, denn in dem Wirken, dem Leben und den Erfahrungen dieses Künstlers stellt sich wie bei keinem seiner heutigen Collegen der Typus eines deutschen Kunststrebens in seiner ganzen historischen Wahrheit und mit der dazu gehörigen Drapperie der Armuth und Demüthigung in jeder Form dar. Als Virtuos auf der Posaune steht Hr. Nabich bis jetzt unerreicht, ja eigentlich ohne einen Vorgänger da, und das ist vielleicht sein Unglück. Was nützen ihm die Lorbeern, welche er seit 20 Jahren in Deutschland, Frankreich, England, an Fürstenhöfen, wie in öffentlichen Concerten einsammelte? Die Posaune bleibt stets, wenngleich ein schönes, erhabenes, doch für das materielle Leben sehr undankbares Instrument. Die Orchester bieten wenig Stellen, die Concerte werfen noch weniger ab, und der Salon, der eigentliche Brodkorb der Virtuosen, weist sie meist als nicht hoffähig ab. „Warum wenden Sie Ihre Kräfte nicht einem der andern Instrumente zu, die sie spielen und die Ihnen wenigstens eine sichere Lebensbasis gewähren würden?" — fragte ich ihn einst. — „Sie predigen tauben Ohren", antwortete er mir; „ich sage Ihnen, könnte ich mit meinen Anlagen und Lebenserfahrungen von neuem meinen Lebenslauf beginnen, ich würde wiederum denselben Weg unbedenklich einschlagen. Mein ganzes Streben ging stets darauf hin, das Vollkommene möglichst zu erreichen und mein Talent bindet mich an dieses Instrument, für welches ich einen Beruf in mir fühle. Ich bin arm; aber habe ich ein Recht mich zu beklagen, wenn Männer, wie Mozart und Beethoven darbten? Wer sich der Kunst widmet, muß ihr alle Opfer bringen können." — Das ist freilich unklug, aber doch groß gedacht und verdiente wahrlich nicht die Demüthigung, welche der Künstler von Seiten des Directors der populären Concerte hinnehmen mußte. Hr. Nabich wünschte nämlich, sich in einem dieser Concerte hören zu lassen, wo das große Local des Circus die Dynamik seines Instruments in ihrer ganzen Fülle und Pracht entfalten mußte. Unbegreiflicher Weise bezeigte sich Hr. Pasdeloup stets taub, bewilligte aber, endlich auf dringende Verwendung von einflußreicher Seite einen Versuch in einer Probe. Hr. Nabich wählt dazu das bekannte Concert von David und trägt es mit gewohnter Meisterschaft vor, aber das Orchester begleitet so querfeldein, daß das Stück nicht zu Ende gebracht werden kann. „Sie sehen, es geht nicht", grolzt ihn der Director an, — „überdieß paßt das nicht zu meinen Ideen" (cela n'entre pas dans mes idées). Das war nun freilich richtig; denn nach dem französischen Sprachgebrauch bezeichnet das Wort Idee jede Art von Einfällen, selbst den absurdesten, und zu solchem war Hr. Pasdeloup ebenso berechtigt wie alle anderen ihm homogenen Menschen. Um so mehr aber halten wir es für unsere Pflicht, die edle Theilnahme der oben genannten Quartettgesellschaft und der Madame Szarvady zur Oeffentlichkeit zu bringen, welche unaufgefordert sich dem gekränkten Künstler für ein Concert zur Verfügung stellten und damit seinem Rufe eine schöne Genugthuung gaben. Dieses Concert fand am letzten März mit einem glänzenden Erfolge statt und dort wurde jenes Stück von David mit Quartett- und Clavierbegleitung sicher und gut aufgeführt. Fünf Winkelspieler machten nach einer halbstündigen Probe das möglich, was dem Orchester des Hrn. Pasdeloup über die Kräfte ging. —

Der Geist des hiesigen Strebens und Wirkens scheint sich jetzt ernstlich von den Banden der Routine befreien zu wollen. Die pariser Tonkünstler haben, dem Drange des Bedürfnisses nach einer Reorganisation der Kunstzustände nachgebend, einen Verein gebildet, um sich in regelmäßigen Sitzungen über die Interessen ihrer Kunst gegenseitig auszusprechen und zu belehren. Diese Sitzungen finden allmonatlich einmal statt. In einer derselben, der ich beiwohnte, hielt Hr. Gevaert, einer der vielversprechendsten Componisten, einen historischen Vortrag über die Anfänge und Ausbildung der Arienform während des 17. und 18. Jahrhunderts und gab am Schlusse in einer den Zeitraum von Monteverde bis Händel umspannende Auswahl von Arien, sämmtlich vorgetragen von Hrn. Marchesi, die näheren Belege zu seinen Erörter-

ungen. Die Zukunft wird lehren, ob dieses Streben ein zweckbewußtes oder der Impuls momentaner Anregung ist. Der Verein, dessen unsichtbarer Präsident Hr. Auber, der sichtbare aber Hr. Ambroise Thomas ist, wird übrigens die Annalen seiner Sitzungen herausgeben und damit die Summe und das Wesen seiner Thätigkeit der Welt vorlegen. —

Ein besonderes Ereigniß sollte noch diese Saison vor den früheren bedeutungsvoll hervorheben. Ganz plötzlich und unvermuthet nämlich stieg an ihrem Schlusse das hehre, in ewiger Jugend strahlende Bild des „Orpheus" von Gluck am Horizonte des lyrischen Theaters auf, aber ach! verhängnißvoll für alle Verehrer dieses Meisters aus der höheren dramatischen Gesangskunst überhaupt, denn es war der Abschiedsgruß der Madame Viardot-Garcia, der größten dramatischen Sängerin in unseren Tagen, an das Publicum, welches ihr seine Empfänglichkeit und Liebe für die Eindrücke der hohen classischen Kunst verdankt. Mit ihr scheidet das letzte Gestirn aus jener glänzenden Plejadengruppe der italienischen Gesangskunst vom Kunsthimmel, welche noch vor wenigen Jahrzehnten Europa mit Bewunderung erfüllte. Noch eine kurze Spanne Zeit, und auch diese Erinnerung wird verbleichen und der aufsprießenden Generation werden nur durch dürre Zeitungsreferate einige schattenhafte Vorstellungen verbleiben von den mächtigen Eindrücken einer Kunst, die schon jetzt eine Ruine ist. Da wir uns eine besondere Schilderung des Lebens und Wirkens dieser hohen Künstlerin nach persönlichen Mittheilungen von ihrer Seite vorbehalten, so wenden wir uns pflichtgemäß noch rasch zu Hrn. Sigismund Thalberg, der wie gewöhnlich, nicht verfehlt hat, die Stereotypausgabe seiner passirten Persönlichkeit zum Dessert für die Wintergenüsse aufzutragen und — haben damit unsere Schuldigkeit gethan. —

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Der Riedel'sche Verein brachte in seiner letzten Aufführung, welche Donnerstag den 14. Mai stattfand, ein in jeder Beziehung ausgezeichnetes, ja musterhaftes Programm. Dasselbe bestand aus folgenden Nummern: „Miserere" für zwei Chöre mit Orgel von Leonardo Leo nebst Vorspiel: Præambulum legatura für Orgel von Frescobaldi; Violin-Sonate (G moll) von Giuseppe Tartini; zwei geistliche Hussitenlieder und zwar a) Gesang der Kelchner („Herr mein Gott, du Geber alles Guten ꝛc."), vierstimmig, Melodie aus dem 15. Jahrhundert, Harmonie nach einem alten Cantional von 1573, b) Feldgesang der Taboriten („Krieger des Herrn ꝛc."), Melodie aus dem 15. Jahrhundert, Harmonie von Leopold Zwonarz in Prag; „Maria wallt zum Heiligthum ꝛc.", sechsstimmiges preußisches Festlied von Joh. Eccard, nebst vorangehendem kurzen Choralvorspiele über „Ein Kind, gebor'n zu Bethlehem" von Dietrich Buxtehude; „Dem neugeborenen Kindelein ꝛc.", vierstimmiges Weihnachtslied von Michael Prätorius, nebst Choralvorspiel über „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich" von D. Buxtehude; „Komm, Gnadenthau ꝛc.", geistliches Lied für eine Stimme mit Begleitung von Wolfgang Franck, und Seb. Bach's Cantate: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden". — Das „Miserere" von Leo, vom Riedel'schen Verein zum ersten Male zu Gehör gebracht, ist entschieden als eines der großartigsten und hervorstechendsten Werke italienischer Kirchenmusik — wenn es in der That nicht das größte selbst ist — zu bezeichnen, seine ganze innere Conception, seine Gruppirungen gehören zu dem Höchsten, was die damalige Periode geleistet hat. Die hiesige Aufführung war eine gelungene, und mußte einen nachhaltigen Eindruck auf den Hörer hinterlassen. — Von ebenfalls ganz besonderem historischem Interesse waren die Gesänge aus der Hussitenzeit. Der Unterschied, der sich in der ganzen äußerlichen Erscheinung der Kelchner und Taboriten bemerkbar macht, tritt auch deutlich in ihren Gesängen zu Tage. Der der Kelchner ist erfüllt voll heiligem Flehen, und athmet ein tiefreligiöses Ringen und Aufsehen zu dem Allmächtigen, während der der Taboriten voll feurigem Glaubensmuth mit fester unerschütterlicher Zuversicht durchdrungen ist und einen mehr volksthümlichen Charakter annimmt. Von beachtenswerther Wichtigkeit war der Umstand, daß der Cantus firmus im Tenore lag, wodurch das Interesse nur gesteigert wurde.*) — Concertmeister David trug die Tartini'sche Sonate — im Verlaufe des vergangenen Winters schon von Dr. Damrosch aus Breslau in der „Euterpe" zu Gehör gebracht — mit anerkannter Meisterschaft und namentlich tiefgeistigem Verständniß vor. Das Accompagnement bestand aus Streichquartett, und war von David besonders arrangirt worden. Die Ausführung der Begleitung hätte mitunter eine exactere sein können. — Das geistliche Lied von Franck wurde von Hrn. Schild aus Solothurn in der befriedigendsten Weise vorgetragen. — Die Bach'sche Cantate war, dem geistigen Gehalte nach, die schwächste Nummer des Programms, aber trotzdem bot es doch auch Interesse, einmal mit diesem, wenn auch mehr modische Bestandtheile an sich tragenden Werke, als wir sonst bei Bach gewohnt sind, bekannt zu werden. Im Allgemeinen war auch die ganze Aufführung mit dem besten Erfolge gekrönt, Alles ging mit großer Präcision und bewies von Neuem das stetige Vorwärtsgehen unserer Vereinssänger. Die übrigen Soli befanden sich in den Händen der Damen Frl. Giesinger (Sopran) und Lessiak (Alt) für Gesang, und der HH. Thomas (Orgel) und Lubeck (Violoncell) für die instrumentale Seite. Des Letzteren Partie in der Bach'schen Cantate ist eine höchst undankbare, und vermochte daher nur einen minder guten Eindruck hervorzubringen.

β—.

*) Ohne den bedeutenden Werth dieser Gesänge endgültig feststellen zu wollen, sei hiermit ausdrücklich bestätigt, daß dieselben bei der in Rede stehenden Aufführung einen ganz außerordentlichen Eindruck auf das Publicum hervorbrachten. So viel ist sicher, daß sich hier eine bisher unbekannte, in hohem Grade beachtenswerthe Specialität älterer Chorgesang-Musik darstellte, deren wiederholte und weitere Kenntnißnahme nur wünschenswerth ist. D. Red.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Eine junge, vierzehnjährige Pianistin, Frl. Emma Werner, hat sich in Schwerin hören lassen und fand beifällige Aufnahme. Dieselbe spielte u. A. auch die Don Juan-Phantasie von Liszt; sie beabsichtigt nach Leipzig zu kommen, um das Conservatorium zu besuchen.

— Frl. Bondy ist in London in drei eigenen Concerten wieder aufgetreten. Im ersten (17. März) spielte dieselbe u. A. die Kreutzer-Sonate von Beethoven, Barcarole von Rubinstein und Rigoletto-Paraphrase von Liszt; im zweiten (26. März) die zweite Sonate von Rubinstein und zwei Stücke von Weber und Mendelssohn; und im dritten (2. Mai) Compositionen von Händel, Schumann, Chopin und den Faustwalzer von Liszt. Die Violinpartie hatte Sainton übernommen.

— In Weimar hat Marchesi drei Gastvorstellungen gegeben.

— Th. Formes hat als Masaniello in der „Stummen" am Hamburger Stadttheater sein Gastspiel eröffnet.

— Die Schwester der Adeline Patti, Frl. Carlotta Patti, hat im Coventgarden-Theater in London in einem Concerte gesungen. Die Stimme dieser Sängerin soll der der Schwester ähnlich sein, aber einen großartigeren Eindruck machen. Sie soll bis zum dreigestrichenen F mit großer Leichtigkeit hinaufgehen können.

— Th. Ratzenberger, Hofpianist in Sondershausen und bekanntlich Schüler von Liszt, gab in Aachen ein eigenes Concert, in welchem Piècen von Bach, Schubert, Mendelssohn, Raff, Liszt u. s. w. zu Gehör kamen. Auch R. Pflughaupt war in demselben mitwirkend.

Musikfeste, Aufführungen.

— In der am 19. April von F. Hiller in Cöln veranstalteten Matinée zum Besten des Schadow-Denkmals in Düsseldorf kamen

u. A. auch der 23. Psalm für Frauenchor von Wold. Bargiel und das Concert für drei Pianoforte von Bach zu Gehör. Das Letztere wurde von Frl. Mathilde Bruch vom dortigen Conservatorium und den HH. Hiller und Bargiel ausgeführt.

— In Brüssel hatte man am 4. Mai unter Mitwirkung der dortigen bedeutendsten Kräfte ein Concert zu Gunsten der verwundeten Polen veranstaltet, in welchem aber Frl. D. Artôt, im Widerspruch zu unserer neulichen Angabe, nicht mitwirkte.

— Das Witting'sche Orchester in Dresden, welches sich überhaupt durch Vorführung neuerer Werke auszeichnet, brachte neulich daselbst in einem seiner Concerte wiederum verschiedene Novitäten zu Gehör, z. B. Aladin-Ouverture von Reinecke, Scherzo und Adagio aus der Esdur-Symphonie von Westmeyer, Concert-Ouverture von Langhans, Serenade für Blasinstrumente von Witting und Symphonie von Langhans.

— Unter den Aufführungen am Schlusse der Saison in Berlin ist noch zu registriren eine Aufführung des „Alexanderfestes" durch die Singakademie. Die Symphonie-Soiréen der königl. Capelle beschlossen diesmal ihren Cyklus später als gewöhnlich.

— Mendelssohn's „Paulus" wird den 20. Mai in Görlitz unter Musik-Director Klingenberg's Leitung von 300 Mitwirkenden zur Aufführung gelangen.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Nach längerer Zeit wurde am Berliner Hoftheater wieder einmal Mozart's „Zauberflöte" gegeben, in welcher eine jugendliche Sängerin, Frl. Santer aus Magdeburg, mit Glück zum ersten Male debutirte.

— Offenbach's „Rheintöchter" sind nun von der Direction des Wiener Hofoperntheaters definitiv angenommen. Die Proben sollen im August beginnen. Der Componist erhält 2500 Francs Einreichungsgebühr und 5 pCt. Tantième. Spina hat die Partitur für 4000 Francs angekauft.

Personalnachrichten.

— R. Wagner lebt gegenwärtig in Wien. Derselbe soll von der Großfürstin Helene von Rußland eine reizende Villa in der Schweiz zum Geschenk erhalten haben.

— H. Berlioz ist von seiner deutschen Reise wohlbehalten in Paris wieder eingetroffen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Tenorist Tamberlik erhielt vom Kaiser Napoleon eine werthvolle Busennadel.

— Der Componist Richard Hol in Amsterdam hat vom König von Holland den Orden der Eichenkrone erhalten.

— Dr. Wilhelm Hofmeister, Mitinhaber der Musikalienhandlung Friedrich Hofmeister in Leipzig, ist zum Professor der Botanik in Heidelberg ernannt worden.

Leipziger Fremdenliste.

— In der letzten Woche besuchten uns: Frl. Terne, Clavierlehrerin aus Chemnitz, Musik-Dir. Engel aus Merseburg, Frl. Tina Hey, Clavierlehrerin aus Hannover, Organist Brauer aus Naumburg und Hr. Carl Schubert aus Petersburg, der längere Zeit sich hier aufzuhalten gedenkt.

Vermischtes.

— Der durch seine vielfachen Uebersetzungen italienischer und französischer Opern bekannte frühere Tenorist J. Ch. Grünbaum feierte am 8. Mai in Berlin seine goldene Hochzeit. Seine Gattin Therese ist eine Tochter des seiner Zeit beliebten Componisten Wenzel Müller, und war 1818 beim Hofoperntheater in Wien als erste Sängerin engagirt, bis sie sich 1828 pensioniren ließ. Seit 1832 lebt das jetzt noch rüstige Ehepaar in Berlin.

— Das Théâtre lyrique in Paris wird von jetzt ab vom Staate eine jährliche Subvention von 100,000 Francs erhalten, wodurch die mit Carvalho in Verbindung stehenden jungen Componisten vielleicht von nun an auf eine bessere Bezahlung als bisher rechnen dürfen.

— Von dem Obervorsteher der musikalischen Akademie in Königsberg, Dr. Friedrich Zander, ist ein kleines Schriftchen „über Mendelssohn's Walpurgisnacht" (Königsberg, Wilhelm Koch, 1862) erschienen, dessen Tendenz darin besteht, den mit diesem Werke noch nicht näher Vertrauten in geeigneter Kürze durch eine eingehende kritische Analyse dasselbe dem Verständniß näher zu bringen. Um den Lesern d. Bl. ein Beispiel zu geben, wie sehr dies dem Verfasser gelungen, führen wir hier nur die Zergliederung der Ouverture an, über welche sich derselbe, wie folgt, ausspricht: „Sie enthält nicht, wie dieses bei den Opernouverturen neuerer Zeit sehr gewöhnlich geworden ist, die hübschesten Themen der folgenden Gesänge fast potpourriartig verbunden; sondern wie die besten Meister früher auch bei Opernouverturen thaten, und wie es bei den Ouverturen zu Oratorien und ähnlichen großartigen Werken mit Recht Regel ist, übernimmt sie das Geschäft, vorzubereiten, und die Zuhörer in die zu gehörigem Verständniß und Genuß nöthige Stimmung hinzuleiten. Sie hat ein dem entsprechendes, und zwar zweitheiliges Programm, nach welchem der erste Theil „das schlechte Wetter", der zweite „den Uebergang zum Frühlinge" schildert; — der Gesang beginnt ja später mit den Worten: „Es lacht der Mai". Die Schilderung selbst nun ist eine höchst vortreffliche und reizende. Der erste Theil (Amoll, Allegro con fuoco, 3/4 Tact) ist hier natürlich der bei Weitem längere. Es ist kein gewöhnliches schlechtes Wetter, das er uns vorführt, kein triviales in unseren städtischen Gassen; es sind auch nicht die feuchtkalten Tage voll dicker Nebel, wie sie wol auf einer ländlichen Ebene dem Beginne des Frühlings vorausgehen, die uns Haydn im Eingange der „Jahreszeiten" blicken läßt; dies sind die Winterstürme, die Wolkenbrüche, die Gießbäche und Gewitter der Felsen und Klüfte des Harzgebirges, des Brockens. Da brausen die Bässe, da pfeift die Flöte, da stürmen die Blasinstrumente mit gewaltigen Stößen, die Flöte blitzt und die Pauke dröhnt mächtige Donnerschläge; grelle Dissonanzen schneiden wie eisige Kälte, rasche Repetitionen träufeln wie Regen, schnelle Figuren rollen wie die Wasser von den Höhen. Zuweilen tritt dazwischen eine plötzliche Stille ein, als ob irgend ein Felsen die Gewalt der Wetter für einen Augenblick bricht und aufhält, oder als ob unser Ohr in einer engen und entlegenen Kluft Schutz gefunden, und Sturm und Regen nur von ferne dumpf ertönen hört; wie dahinfahrende Windstöße in der Ferne, so verklingen die Figuren der Saiteninstrumente in leisem Anschluß aneinander von den Violinen durch die Violen und Bässe hinwegrollend, während nur einzelne hohe Töne der Blasinstrumente sich vernehmen lassen; Anfangs freilich treten solche Stillen nur ein, um bald einem Losbrechen mit erneuter, ja jedesmal verstärkter Gewalt Platz zu machen (ff., dann fff. in allen Instrumenten), später jedoch, um die bereits in dem Schnee und Sturm ersproßten Frühlingskeime in kurzem, vorübergehendem Sonnenscheine wahrzunehmen, — trefflich angedeutet durch Anklänge aus der späteren ersten Gesangsnummer vom Lachen des Mais; diese wiederum zeigen sich Anfangs nur in der Tiefe der Fagotten und Hörner, zuerst matter, dann kräftiger; doch noch verklingend, leise ersterbend; denn, wie Haydn im Frühlinge der „Jahreszeiten" singt:

Froblocket ja nicht allzu früh!
Oft schleicht in Nebel eingehüllt
Der Winter wol zurück, und streut
Auf Blüth und Keim sein starres Gift!

so hier: die Gewalt der Winterstürme kehrt noch einmal zurück, wenn auch schon geschwächt, gleichsam in die entfernteren Höhen gebannt; fern und schwach wirbelt der Paukendonner, leiser rieselt das Wasser, still fallen Tropfen und „Reifgehänge" von den Baumzweigen, durch leise Winde oder Vöglein angerührt, zur Erde nieder: das wenigstens scheinen die abgerissenen, im pp. zitternden Violinfiguren sagen zu wollen. Inzwischen aber haben jene Anfangs noch vorkommenden Frühlingskeime fortgestrebt und treten immer deutlicher hervor, jetzt schon mehr in der Höhe der Clarinetten, Oboen und Flöten, und kräftiger und nicht mehr so vereinsamt, bis die Gewalt des Winters ganz gebrochen ist, und mit einem Allegro vivace non troppo im 4/4 Tact, das nach mehrfachen harmonischen Wendungen und Uebergängen sich immer entschiedener dem heiteren Adur nähert, der zweite kürzere Theil, „der Uebergang zum Frühlinge", anhebt. Nun quillt es überall in zarten und leisen Figuren, zuerst der Geigen, Flöten, bald auch der Oboen, wie Hälmchen aus dem Boden, wie Knöspchen aus Busch und Baum, wie Quellchen aus Felsen, wie Sonnenstrahlen aus Wolken; dazwischen vernehmen wir immer deutlicher und lebenskräftiger das früher angedeutete Frühlingsthema in Clarinetten und Fagotten, dann auch in Flöten und Oboen, bis nach einer aus demselben hergeleiteten Uebergangsfigur der Violoncelle — denn auch die Ouverture schließt, wie wir es von den meisten Gesangsnummern schon anführten, nicht für sich ab, sondern leitet unmittelbar in die erste Gesangsnummer hinüber — ein Druide uns mit klaren Worten und mit dem klaren und vollständigen, vorhin vom Orchester oft angedeuteten Frühlingsthema den nun entschiedenen Sieg des Frühlings verkündigt:

„Es lacht der Mai,
Der Wald ist frei
Von Eis und Reifgehänge."

In so eingehender treffender Schilderung weiß der Herr Verfasser seinen Gegenstand zu erfassen.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Franz Liszt und A. W. Gottschalg, Transscriptionen für Harmonium, Pedalflügel oder Orgel ꝛc. Dresden, C. F. Meser. Pr. 15 Ngr.

Moritz Brosig, Op. 32. Orgelbuch, enthaltend eine Modulationstheorie in Beispielen ꝛc. Erste und zweite Lieferung. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. à Lieferung 10 Ngr.

August Krandt, Orgelstücke zum Gebrauche beim Gottesdienste ꝛc. Heft 1 und 2. Leipzig, C. Merseburger. Pr. à Heft 9 Ngr.

Joh. Deumlich, Op. 22. Vor- und Nachspiele längeren und kürzeren Inhalts ꝛc. Langensalza, Verlagscomptoir. Pr. 10 Ngr.

Daß die Orgelliteratur unserer Tage auch in ihrer kleineren Sphäre immer Besseres zu Tage zu fördern bestrebt ist, davon geben uns die oben verzeichneten Werke, mit Ausnahme des letzten derselben, einen recht erfreulichen Beweis. — Liszt's und Gottschalg's Transscriptionen enthalten: Chor der älteren Pilger aus „Tannhäuser" („Zu dir wall ich, mein Jesus Christ" ꝛc.), Gebet der Elisabeth („Allmächtige Jungfrau" ꝛc.) und Chor der jüngeren Pilger („Der Gnade Heil" ꝛc.), von denen die beiden Ersteren von dem Letzteren, und das Letztere von dem Ersteren arrangirt worden sind. Die Arbeiten selbst sind als höchst dankens- und empfehlenswerthe zu bezeichnen, namentlich zeichnet sich der Chor der jüngeren Pilger durch manche hervortretende interessante Eigenthümlichkeit aus. Auch im Gebet der Elisabeth werden bei genauer Beachtung der angedeuteten Registrirung wirkungsvolle, vom Bearbeiter fein durchdachte Effecte erzielt werden. So einfach diese Arrangements aussehen, so dürfte es doch nicht gerathen erscheinen, dieselben von Stümpern ausführen zu lassen, es waltet in sämmtlichen Nummern, trotz der großen Einfachheit, ein eigenthümlicher Zauber, der eben nur von einem der Sache Gewachsenen gelöst werden kann. Wir wollen hoffen, daß diese Transscriptionen fortgesetzt werden, die Arbeit dazu kann in keinen geschickteren Händen liegen, als in denen der genannten Autoren.

Brosig hat einen glücklichen Gedanken gefaßt, und diesen auch mit Glück verwirklicht. Eine Modulationstheorie in dem Sinne, wie die hier vorliegende, gehörte wirklich zu den „längst gefühlten Bedürfnissen", denn man braucht nur gelegentlich die modulatorischen Wendungen vieler unserer Organisten zu beobachten, so wird man in der Mehrheit sowol die ungenügende Befähigung als Ausbildung zu bemerken Gelegenheit haben. Brosig's vorliegende Arbeit verdient mit vollstem Rechte eine vielseitige Benutzung, denn mancher sich superklug Dünkende kann noch gewissermaßen eine Schule darin durchmachen, und so wollen wir den Fortsetzungen des Werkes mit Vergnügen entgegensehen.

Brandt's Orgelstücke beweisen, daß der Componist seinen Stoff mit Geschick und dabei zweckentsprechend zu behandeln versteht. Der Autor hat sich keine allzu hohe und große Aufgabe gestellt, er hat der quantitativen Form einen entsprechend qualitativen Inhalt einzuverleiben gewußt, er hat für seinen Zweck ein bestimmtes leitendes Maß angenommen, das den kirchlich musikalischen Principien, ohne dabei an ein Zuweitgehen zu denken, vollkommen Rechnung trägt. Mit Geschick angewendet, wird Brandt's Arbeit auch nutzenbringend einwirken.

Als eine in der Orgelliteratur gänzlich überflüssige Erscheinung dürfte Deumlich's Op. 22 bezeichnet werden. Wenn auch der Componist schon so viele Male in die Oeffentlichkeit getreten ist, so war er uns bis jetzt doch noch unbekannt, und wir konnten aus seinem vorliegenden Werke nur so viel herausehen, daß er — ein Schulmeister ächter Art ist, der der Classe zuzuzählen sein dürfte, welche nur ihren Namen gern gedruckt sehen wollen. Deumlich's Vor- und Nachspiele sind eben mit einem Worte noch zu unreife Kinder, um in der Oeffentlichkeit nur im Geringsten die Aufmerksamkeit auf sich hinlenken zu können. Dabei entspricht auch die äußere Ausstattung keineswegs: dem Inhalte des Werkes ist der Stempel schon von äußerlicher Seite aufgedrückt. Wir können diesen Vor- und Nachspielen also durchaus kein Empfehlungsschreiben ausstellen. ♯—.

Kammer- und Hausmusik.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Robert v. Hornstein, Op. 27. Cancionero. Fünfzehn Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Stuttgart, A. Kröner. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Das vorliegende Heft theilt sich selbst vermöge des Textes in drei Abtheilungen. Die ersten fünf Lieder sind nach Texten von Chamisso componirt, die vier folgenden nach Texten von Hermann Lingg und die fünf letzten nach Texten von Lord Byron, Geibel, Lemcke und Setzfi. — Hornstein ist ein ächtes Liedertalent, was sich dadurch erweist, daß seine Musik sich stets dem Texte streng anschließt, und noch mehr dadurch, daß die Musik selbst den Werth des Textes treu abspiegelt. Daher kommt es, daß die ersten fünf Lieder nach Chamisso und Nr. 10: „Der stille Lemansee" von Byron am gelungensten componirt sind, während die übrigen Texte, unter denen sich zwei weniger hervorragende von Geibel befinden, sich einer, NB. ihrem Werthe entsprechenden, weniger gelungenen musikalischen Illustration erfreuen. Hornstein's Musik ist eine freundliche, einschmeichelnde und befriedigend wirkende. Der Componist schafft mit geringen Mitteln, aber der Sänger, sowie der Hörer werden ihm für seine gelungenen Gaben freundlichst die Hand drücken. Möge sich derselbe indeß vor Octavenfortschreitungen, wie sie im 9. und 11. Liede zwischen Singstimme und Baß vorkommen, hüten.

Richard Hasenclever, Op. 2. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Düsseldorf, Wilhelm Bayrhoffer. Pr. 27½ Ngr.

Der Componist giebt in diesem Hefte eine — so zu sagen — gute Musik. Man sieht, daß derselbe, trotz eines Op. 2, vollständig Herr der Technik ist, aber Erfindung, Charakteristik und piquante Gestaltung der Form sind bei ihm in nur geringem Maße zu finden, während die Lieder wiederum von Kenntniß der Singstimme Zeugniß geben.

Julius Tausch, Op. 6. Sechs Lieder für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Düsseldorf, Wilh. Bayrheffer. In zwei Heften à 20 Ngr., auch jedes der sechs Lieder einzeln zu haben.

Gewandte Technik, Fluß der Melodie und Harmonie, bedeutend mehr Charakteristik, als in den Liedern von Hasenclever, entsprechende Behandlung der Singstimme und Einfachheit in Ausführung des Clavierparts: das sind die Vorzüge des Componisten, welche aus dem Hefte entgegenleuchten. Dahingegen vermissen wir eine reichere Erfindung, auch ist der harmonische Theil, abgesehen von Einflüssen Mendelssohn's, gar zu wenig gewürzt, um den musikalischen Gaumen ein wenig zu reizen, obgleich einige Texte es zu wünschen berechtigten. Nr. 4, „Juchhe!" von Reinick und Nr. 6, „Lied vom Winde" halten wir für die besten Gaben des Componisten in diesem Opus.

F. H. Liebing, Op. 19. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Langensalza, Verlagscomptoir. Pr. 10 Ngr.

Das Heft enthält wenig Bemerkenswerthes. Es ist zwar Dr. Robert Franz in inniger Verehrung (wie das Titelblatt sagt) gewidmet, aber davon, daß der Componist an die Compositionen des Robert Franz wenigstens äußerlich sich in seinen Tonwerken anzuschmiegen versuchte, haben wir Nichts entdecken können. Es ist gewöhnliche Unterhaltungsmusik. In dem fünften Liede sind einige Uebergänge indeß so haarsträubend, daß reactionäre Witzlöpfe solche unbedingt für Zukunftsmusik erklären würden. Am wirksamsten dürfte das letzte Lied „Im wunderschönen Monat Mai" (von Heine) sein.

Ottomar Neubner, Op. 1. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Dresden, Adolph Brauer. Pr. 12 Ngr.

——— Op. 3. Nr. 1. „Wenn eine Mutter bittet für ihr Kind", Gedicht von Ferd. Stolle, für eine Singstimme mit Pianoforte. Dresden, A. Brauer. Pr. 5 Ngr.

C. A. Bertelsmann, Op. 37. Zwei Gesänge für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 4 der nachgelassenen Werke.) Amsterdam, Th. J. Roothaan u. Comp. Pr. F. 1. 20.

Marie König, Op. 5. Nr. 1. „Ich hab im Traum geweinet", von Heine, für eine Singstimme mit Pianoforte. Dresden, A. Brauer. Pr. 5 Ngr.

Dasselbe Lied für eine Altstimme. Pr. 5 Ngr.

Die Lieder von Bertelsmann stehen von den Ebengenannten jedenfalls obenan. Dieselben sind gut in der technischen Ausführung, schließen sich den Texten entsprechend an und sind im Toncolorit von einiger Eigenthümlichkeit. Auch Neubner's Lieder verdienen, namentlich besonders als Op. 1, volle Beachtung. Es zeigt sich in denselben gutes musikalisches Wesen und besonders in dem ersten Liede desselben Opus Talent für Charakteristik. Möge der junge Componist auf der betretenen Bahn weiter arbeiten. Die Composition des Gebetes von Stolle athmet weniger Frische, als die eben besprochenen Compositionen. — Das Lied von Marie König hat sich in mittleren Dilettantenkreisen schon bereits beliebt gemacht. L.

F. W. Markull, Op. 71. Drei Gedichte von Arndt, Hoffmann und Reinick.

——— Op. 72. Vier Gedichte u. s. w.

——— Op. 73. Drei Gedichte u. s. w.

——— Op. 74. Drei Gedichte u. s. w.

sämmtlich für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Markull's vier neue Liederhefte bieten zwar nichts gerade Ungewöhnliches, doch naturfrisch empfundenen Gesang in geschickt gehandhabter Form; hier und da scheint die Unmittelbarkeit der Erfindung etwas gestockt zu haben, da wußte dann der kluge Musiker das Spinnrad der Phantasie zur rechten Zeit neu anzuregen und dem Gedankenweben guten Fortgang zu verschaffen. Einzelne Lieder verrathen aber eine Ausnahmestimmung: in ihnen schafft eine ungewöhnlich glücklich disponirte poetische Kraft für so lange, als der glückliche Gedanke Zeit zu glücklicher Entwickelung bedarf. Da begegnet uns gleich im ersten der vier Hefte, Op. 71, das dritte Lied „Juchhe!" von Reinick: „Wie ist doch die Erde so schön, so schön!" In dem Gedichte sieht der Poet gleichsam zum ersten Male mit Bewußtsein Natur und Geschöpfe in ihrer Schönheit und bricht so in naiv erstaunte Verse aus, die in jedem Worte das freudig aufpochende Herz zeigen: und diese Stimmung ist in die Musik übergegangen, so schlicht sie ist, klingt doch eine schöne Anregung heraus, deren Ausdruck voll Reiz und Liebenswürdigkeit ist.

In dem zweiten Hefte, Op. 72, ist die „Gondoliere" zu erwähnen; sie effectuirt Anfangs günstig, aber im Verlaufe verliert sich der Zauber zu viel angebrachter wohlklingender Figuren. Am meisten sagt uns Nr. 2, „Glück", zu; die Musik ergeht sich zwar fast nur in accordischen Formen, aber sie ist „von selbst" hervorgequollen und wird den Weg zum Herzen finden.

In Op. 73 finden sich von drei Liedern zwei vortheilhaft hervorstechende: „Komm in die stille Nacht" und „Das flotte Herz". Beide Lieder gehören eigentlich dem Genre des Piquanten an, sie haben eine eigenthümlich aufgeweckte Rhythmik, die den Sinn gleichsam kitzelt; aber sie ist psychologisch wahr, weil sie auf bestimmte Charaktere in besonders gefärbter Stimmung Anwendung findet. Das erste Lied klingt so fast lüstern, das zweite äußerst jovial. Solche Lieder wollen aber delicat vorgetragen werden. Die „Vogelsprache", Nr. 2 im vierten Hefte (Op. 74) ist wieder ein so piquant hervorstechendes Lied. Der Componist hat offenbar für dieses Genre eine besondere Ader, möge er sie nur in guter Stunde strömen lassen, wo sie eben selber dazu drängt, z. B. so, wie es hier geschehen ist. Die „Vogelsprache" wird in Concerten Glück machen können, sie macht das Herz des Zuhörers lachen.

Unter den nicht hervorgehobenen Liedern befinden sich recht gute, nur berühren sie aus diesen oder jenen Gründen nicht so entschieden, zum Theil auch gar nicht. Der Musiker kommt dabei freilich überall gut weg, er versteht die Sache zu machen — aber nur in den besonders erwähnten Liedern hat sie „sich selbst gemacht" (wenigstens der Wirkung nach) und sie seien daher empfohlen. L. K.

Für zwei Singstimmen mit Pianoforte.

R. v. Hericke, Op. 6. Zwei Lieder für Sopran und Alt oder Tenor und Baß mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Jowien. Pr. 15 Ngr.

Mit dem Titel des Werkes können wir uns insofern nicht einverstanden erklären, als der Charakter der beiden Lieder nicht dem Timbre einer Männerstimme entspricht. Im Uebrigen ist dies Opus, obwol von nur geringem Ideenschwunge, leicht ausführbar und für einen Kreis von nicht anspruchsvollen Dilettanten Vergnügen schaffend. L.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

A. F. Riccius, Op. 32. Vier Quartetten für Männerstimmen. Leipzig, Carl Merseburger. Partitur und Stimmen 25 Ngr. Stimmen apart 20 Ngr.

Eduard Neubner, Vier Solоquartetten für vier Männerstimmen. Dresden, A. Brauer. Pr. 24 Ngr.

B. Hamma, Op. 18. Fünf Männerchöre zum öffentlichen Vortrage Leipzig, Carl Merseburger. Partitur und Stimmen 22½ Ngr. Stimmen apart 15 Ngr. (In zwei Heften.)

F. Neumann (Op. 42), **O. Nickerl** (Op. 43) und **E. Tauwitz** (Op. 57), Drei Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Prag, Ludwig Fleischer. Partitur 1 Fl. ö. W. Stimmen 20 Ngr.

Album für achtstimmigen Männergesang. Nr. 3 „Stern und Blumen" von **Zöllner** (Op. 101) und Nr. 4 „Hoch lebe deutscher Gesang" von **Rochlitz**. Magdeburg, Heinrichshofen. Partitur 5 Ngr. Stimmen 6 Ngr.

R. v. Hericke, Op. 5. Vier Lieder für vier Männerstimmen. Hamburg, W. Jowien. Pr. 15 Ngr.

K. W. Steinhausen, Altes und Neues für mehrstimmigen Männergesang. (Heft II.) Neuwied, Heuser. Pr. 7½ Ngr.

Franz Abt, Deutsche Sängerhalle. Original-Compositionen für mehrstimmigen Männergesang, gesammelt und herausgegeben ꝛc. Vierte Lieferung des zweiten Bandes. Breslau, Leuckart (Constantin Sander). Pr. 20 Ngr. à Lieferung.

Clemens Block, Archiv für den mehrstimmigen Männergesang, bearbeitet nach Melodien der classischen und vorclassischen Zeit ꝛc. Erstes und zweites Heft à 5 Ngr. Leipzig, E. Wengler.

Die Männergesangsliteratur hat in den letzten Decennien eine so massenhafte Anhäufung erreicht, daß wir in der That nicht begreifen können, wie es möglich, neueren Werken noch Eingang verschaffen zu können. Und doch geschieht Letzteres, indem der Dirigent eines Männergesangvereins gewöhnlich selbst Componist ist, außerdem mit mehreren anderen Vereinsdirigenten bekannt ist, die natürlich auch dem heiligen Drange zur Composition nicht haben widerstehen können, und deren Werke er protegirt, weil selbige wiederum auch die seinigen protegiren. Aber dieser letztere Punct ist gerade die Achillesferse unserer Männergesangszustände, denn die meisten der eben geschilderten Componisten sind in der Regel nichts mehr als bessere Dilettanten, welche die Kunst nicht um ihrer selbst willen treiben und dem Edlen nachstreben, sondern welche sie als leidige Beihülfe zum Amusement hinter Bierkrügen und Bowlen betrachten. — Befürchte nicht, geehrter Leser, daß wir nach diesem etwas geharnischten Eingange nun mit Knütteln auf die zu besprechenden Werke einhauen werden; im Gegentheil, wir haben Ursache, wenn auch nicht über Alles, doch über manches recht Gelungene in denselben erfreulicher Weise zu berichten. So z. B. birgt die Deutsche Sängerhalle sogar ganz Vortreffliches, wohin wir das erste Lied: „Allgemeines Wandern" von Methfessel rechnen; auch „Vom König Saul" von Abt ist ein sehr gut wirkendes Lied, ja wir freuen uns über die Frische und das Feuer, welche sich durch den zweiten Theil des Liedes ziehen; ebenfalls sind die übrigen Lieder von A. Billeter, J. Beschnitt und H. Oberhofer sehr anständige Compositionen. — Das Heft von A. F. Riccius enthält vier sehr gut wirkende und künstlerisch nobel gedachte Lieder, doch wollen wir das letzte „Der fröhliche Musikant" für das gelungenste erklären. — Die drei Gesänge von Neumann, Nickerl und Tauwitz sind zur Erinnerungsfeier an die elfhundertjährige Feier der Entdeckung der Heilquelle zu Teplitz entstanden, sind mithin als Gelegenheitscompositionen zu betrachten. Am wirksamsten erscheint uns „Deutscher Gesang" von Tauwitz. —

Die vier Lieder von Richard v. Gericke sind einfache, manchmal ans Dilettantische streifende Compositionen, welche eben nur wenig Kunstwerth beanspruchen können, aber auch ohne Prätension bescheidener Weise auftreten. — Die vier Soloquartette von Neubner bestätigen möglichst ernste Kunstanschauung des Componisten und ein Streben nach dem Besseren. — „Neues und Altes", ein Sammelwerk von Steinhausen, bringt mehr als der Titel besagt, indem der Verfasser hier in der That eine sehr sinnige Auswahl getroffen und nicht blos Neues und Altes, sondern auch Gutes und Vortreffliches aufgenommen hat. Die Namen Franz Schubert, Mendelssohn, Gade, Volkmann, Rob. Franz u. dgl. sind Bürge für unsere Aussage, auch findet sich darin ein Chor aus „Comala" von Eduard Sobolewski, welcher talentvolle Componist sich leider schon längst außerhalb Deutschlands Grenzmarken, in Amerika, befindet. — In dem Album für achtstimmigen Männergesang finden sich zwei kräftige Chöre von Zöllner und Rochlitz. — Das Archiv für mehrstimmigen Männergesang nach Melodien der classischen und vorclassischen Zeit entspricht seinem Titel nur theilweise, indem der Verfasser selbst es nicht hat unterlassen können, Compositionen von sich, Félicien David, verschiedene hypersentimentale Volkslieder, als „Hoch vom Dachstein her" ꝛc., hier mit anzubringen. Auch hat eine Melodie aus diesem oder jenem Jahrhunderte für uns kein Interesse, sobald die eigentliche Hauptsache, die harmonische Unterlage, fehlt, oder durch moderne Hände ersetzt wird. — Es bleiben uns nun noch fünf Männerchöre von Hamma zu besprechen, die als Commentar auf dem Titelblatte die Bezeichnung führen: „zum öffentlichen Vortrage componirt". Der Componist möge uns nicht schmollen, wenn wir unsrer Meinung nach an seiner Stelle geschrieben hätten: „nur im Geheimen vorzutragen" — denn offen gesagt, Ehre wird er mit diesen reizlosen Compositionen bei Kunstverständigen durchaus nicht einlegen. Man wählt gewöhnlich zum öffentlichen Vortrage solche Pièces, welche dem Kunstkenner gefallen und dem Laien mindestens Interesse abgewinnen, aber durch den Vortrag dieser Lieder werden beide Theile nicht befriedigt — — warum nun solche Prätension? Die Bratenbarden- und Bier-Männergesangsliteratur ist so überreichlich vertreten, was bedarf es da noch fernerer Kraftanstrengung mit und ohne Commentar? L.

Wilh. Tschirch, Op. 52. *Sanctus, Benedictus* und *Agnus dei* für Männerchor mit Soloquartett, insbesondere zur Aufführung bei Sängerfesten componirt und dem Voigtländischen Sängerbunde gewidmet. Breslau, Leuckart. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen apart à 5 Ngr.

Es ist zwar schon oft über die schlechte Richtung der Männergesangvereine hinsichtlich der Wahl der Gesänge bei ihren Studien geklagt worden, und dürfte auch bei den meisten Vereinen eine vergebliche Mühe sein, sie auf das Bessere hinzuführen, allein es muß immer und immer wieder darauf hingewiesen werden, daß ihr ganzes Thun keiner Beachtung werth erscheint, sobald sie nicht den trivialen Weg, in den sie sich verrannt haben, völlig verlassen und einer besseren Richtung zu huldigen beginnen.

Tschirch hat in dem vorliegenden Werke den Zweck im Auge, diese Vereine auf eine ernstere Richtung hinzuführen. Er hat als Männergesangscomponist auch ganz das Zeug dazu. Er versteht nicht nur, einfach und wirksam für diese Kunstgattung zu schreiben, sondern legt auch eine bessere Richtung darin zu Tage. Dies beweist wiederum das vorliegende Werk. Es geht durch das Ganze ein einfacher und würdevoller Geist, der den Meßtext nach seiner tieferen Bedeutung erfaßt und in einer für Alle verständlichen Sprache musikalisch reproducirt. Hinsichtlich der formellen Behandlung hat der Componist auch ganz Vorzügliches geleistet; die Harmonien sind nirgends gesucht, sondern klar und einfach und dabei doch geschmeidig, in einander greifend, und die Stimmen innig zu einem sehr wirksamen Gewebe gefügt. Hiermit hat er denn auch seinen Zweck vollständig erreicht. Denn wenn das Werk vorzugsweise für Aufführungen bei Sängerfesten bestimmt ist, so mußte natürlich darauf Gewicht gelegt werden, daß alles Complicirte entfernt bleibe, denn einmal ist der Männergesang seinem Wesen nach dem Complicirten nicht zugänglich, sodann sind die meisten Vereine keineswegs so geschult, daß sie das Kunstreichere mit Wirksamkeit überwinden könnten. Der Componist hat das Ganze so angeordnet, daß das Sanctus außer sechs Tacten blos von dem Chore gesungen wird. Das Benedictus ist ein Quartett mit Chor, wobei namentlich auch die sehr schön wirkende Abwechselung zwischen Chor und Solo hervorzuheben ist. Das Agnus dei hebt mit einem Chor an, Adagio; ihm schließt sich an ein Allegro „Dona nobis pacem", eingeleitet vom Solo, dem dann der Chor entgegentritt. Chor und Solo alterniren sodann eine kurze Zeit, bis ersterer in einer sehr gelungenen Steigerung das Ganze abschließt. Das Werk ist in Wahrheit so beschaffen, daß es einer ernstlich gemeinten Beachtung der Männergesangvereine empfohlen werden muß.

Emanuel Klitzsch.

Gesänge für gemischten Chor.

H. Rebling, Op. 19. Der 126. Psalm (Weissagung von der Erlösung, Bitte um dieselbe) für 2 Soprane, 1 Alt, 1 Tenor und 2 Bässe. Magdeburg, Heinrichshofen. Partitur 15 Ngr. Singstimmen $22\frac{1}{2}$ Ngr. Cplt. $1\frac{1}{4}$ Thlr.

Hermann Franke, Op. 1. Motette *a capella*: „Was betrübst du dich, meine Seele?" (Psalm 42, 12) für gemischten Chor. Breslau, Hientsch. Pr. Partitur $7\frac{1}{2}$ Ngr. Singstimmen 5 Ngr.

Von den beiden genannten Werken nimmt der Psalm von Rebling besonderes Interesse in Anspruch. Neues und ganz besonders Anziehendes wolle man zwar hier nicht suchen, aber saubere technische Ausführung in der Polyphonie der Stimmführung, bequeme Lage der einzelnen Singstimmen, überhaupt Alles, was den tüchtig durchgebildeten Musiker kennzeichnet, findet sich hier vor und gereicht der Composition zur Empfehlung. — Die Motette, ein Opus 1 von H. Franke, dürfte ebenfalls eines freundlichen Eindruckes gewiß sein.

Franz Abt, Op. 212. Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Berlin, Schlesinger. (Lieferung II.) Pr. 25 Ngr.

Moritz Hanisch, Op. 1. Vier Lieder für gemischten Chor. Leipzig, Katzsch. Pr. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Chor-Album. Sammlung vierstimmiger Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Hieraus Nr. 20a, „Abschied vom Walde von Rebling, und b, „An die Nacht" von F. X. Chwatal. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Gustav Rebling, Op. 20. Drei vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 16 Ngr.

Von diesen vorliegenden vier Liederheften für gemischten Chor müssen wir unbedingt dem Opus 1 von Hanisch den meisten Vorzug geben. Der junge Componist berechtigt nach einem solchen Opus 1 zu sehr guten Hoffnungen. Eine Fülle von Harmonik, in Verbindung mit einer gewissen Noblesse in der Melodik, charakteristisches Gestalten des Textes in der Musik und eine vortreffliche Stimmführung treten uns aus dem Werke entgegen und sprechen in beredter Weise für dasselbe. Wir glauben alle Ursache zu haben, die Compositionen von Hanisch der vollsten Beachtung der Gesangvereine empfehlen zu können. — Nicht so besonders wollten uns die in Lieferung II. von Op. 212 sich befindenden drei Lieder von Franz Abt zusagen, obgleich das zweite „Glühwurm und Lerche" durch seine Massenhaftigkeit am Schlusse einige Wirkung erzielen und das letzte „Goldner Sonnenschein" durch sein naives und ansprechendes Wesen sich Freunde erwerben wird. — Die drei vierstimmigen Lieder von Gustav Rebling gehören zu den musikalisch sauber gearbeiteten Compositionen, welche stets gern gehört werden, ohne gerade einen Treffer zu erzielen. — „Abschied vom Walde" von Rebling und „An die Nacht" von Chwatal sind beliebte Männergesänge (besonders aber Letzteres), welche hier in einer guten Transcription für gemischten Chor erscheinen. L.

Arrangements.

Für Pianoforte.

J. H. Naumann, Messe (Amoll), für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Carl Burchard. Dresden, Adolph Brauer. Pr. 2 Thlr.

Burchard hat es unternommen, aus den reichen Schätzen des königl. Kirchenarchivs zu Dresden die besten bisher ungedruckten Meisterschöpfungen früherer Zeit in künstlerisch gediegener vierhändiger Bearbeitung dem gesammten musikalischen Publicum zugänglich zu machen. Die Bearbeitung ist vorzüglich und mit großem Geschicke ausgeführt. Auch die äußere Ausstattung läßt nichts zu wünschen übrig. β—.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien
im Verlage von
B. Schott's Söhne in Mainz.

Agosty, H., La Reine de Saba. Choeur des Sabéennes p. Pfte. 45 kr.
Arditi, L., L'Ardita. Valse p. canto con Pfte. 45 kr.
Badarzewska, Magdalena, Fantaisie p. Pfte. 54 kr.
———— La Prière exaucée. Réponse à la Prière d'une vierge p. Pfte. 54 kr.
Batta, A., Juliette. Conte d'Enfant p. Velle. av. Pfte. 1 fl.
Bazzini, A., Op. 27. Il Pirata. Fantaisie de concert p. Violon av. Pfte. 2 fl. 24 kr.
Böhm, T., 24 Études p. Flûte seule, en 2 Suites. à 1 fl. 12 kr.
Denefve, J., 6 Choeurs à 4 voix d'hommes. Part. et Parties No. 1—6. à 1 fl. 21.
Dombrowski, H., Op. 27. Seule! Mazurka favorite p. Pfte. 36 kr.
———— Op. 30. Polonaise historique sur des motifs nationaux p. Pfte. 1 fl.
Gorin, A., Dernier Chant en Provence p. Pfte. 18 kr.
Gounod, C., La Reine de Saba. Réverie arabe p. Pfte. 36 kr.
Graziani, M., I Pepistrelli. Valse de Salon p. Pfte. 45 kr.
Gregoir, J., Op. 100. Concerto p. Pfte. 2 fl. 24 kr.
Heller, S., Op. 106. 3 Schäfer-Stücklein f. Pfte. 1 fl. 21 kr.
Ketterer, E., Op. 117. Le Réveil de Pâtres. Morceau de Salon p. Pfte. 45 kr.
Krüger, W., Op. 90. Un ballo in maschera. Transcription p. Pfte. 1 fl.
———— Op. 112. La Reine de Saba. Choeur des Sabéennes. Transcription p. Pfte. 54 kr.
———— Op. 114. Hymne des Nations, de Verdi. Transcription p. Pfte. 54 kr.
Lachner, F., Op. 114. 3 Chöre für 4 Männerstimmen. Partitur u. Stimmen 1 fl. 30 kr.
Liszt, F., 2. Concerto p. Pfte. et Orchestre. Partitur 6 fl.
Marx, H., La Reine de Saba. Quadrille p. Pfte. 36 kr.
Metzger, J., Souvenir du tir national allemand. Polka p. Pfte. 18 kr.
———— La belle Jurassienne. Polka p. Pfte. 18 kr.
Musard, Patti-Polka p. Pfte. 36 kr.
Strauss, La Reine de Saba. Suite de Valses p. Pfte. 45 kr.
Tausig, C., Der Ritt der Walküren, von R. Wagner, f. Pfte. 1 fl. 21 kr.
———— Siegmund's Liebesgesang aus der Walküre, von R. Wagner, f. Pfte. 54 kr.
Thalberg, S., Op. 76. Ballade. Édition simplifiée p. Pfte. 45 kr.
Vieuxtemps, H., Op. 12. Grande Sonate p. Pfte. et Violon. Nouvelle édit. 1 fl. 48 kr.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheinen nächstens folgende Werke von

M. v. Asantschewsky:

Op. 1. Sechs Stücke für Pianoforte. Preis 1 Thlr.
Op. 2. Sonate für Pianoforte und Violoncello. Preis 2 Thlr.
Op. 3. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. In Stimmen. Preis 2 Thlr.

☞ Werke, welche die Aufmerksamkeit bald auf sich lenken werden.

Leipzig, im Mai 1863. **Alfred Dörffel.**

Neue Clavier-Compositionen
von
Jul. Handrock.

A l'amitié. Valse brillante. Op. 39. 17½ Ngr.
Fleurs du Nord. Polka de Salon. Op. 40. 15 Ngr.
Les Perles d'or. Valse brillante. Op. 42. 17½ Ngr.
Une Fleur de Salon. Polka élégante. Op. 44. 12½ Ngr.
La belle Polonaise. Mazourka de Salon. Op. 48. 12½ Ngr.
Au bal masqué. Mazourka. Op. 49 15 Ngr.
La Primavera. Caprice. Op. 50. 12½ Ngr.

Leipzig. Verlag von **C. F. KAHNT.**

Im Verlage von **J. A. Schlosser's** Buch- und Kunsthandlung in *Augsburg* ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Das deutsche Singspiel
von seinen ersten Anfängen
bis
auf die neueste Zeit
dargestellt von
H. M. Schletterer.

gr. 8. eleg. brosch. Pr. fl. 3. 30 kr. rhein. oder 2 Thlr.

Das vorliegende Werk, in welchem zum ersten Male ein wichtiger Abschnitt unserer Literatur- und Musikgeschichte eingehend und gründlich besprochen wird, giebt in seinem Haupttheile die Entwickelungsgeschichte des deutschen Singspiels in möglichst erschöpfender Weise, dabei nicht nur auf die musikalische, sondern auch auf die poetische und sociale Seite des Gegenstandes Rücksicht nehmend. Die Darstellung ist nicht nur für Fachmänner, sondern für das ganze grosse Publicum, das sich für die Geschichte der Musik im Allgemeinen und für die der Oper insbesondere interessirt, berechnet. Der Anhang liefert in historischen Nachweisen und Belegen ein sehr reiches kunstgeschichtliches Material und das diesem folgende Textbuch eine Auswahl von Singspielen aus frühesten Jahrhunderten, wie sie keine andere aus den Schätzen unserer reichen Literatur zusammengestellte Anthologie bietet.

Mit Eigenthumsrecht erschien im Verlage des Unterzeichneten:

Premier
Grand Quatuor (Amoll)
pour
deux Violons, Alto et Violoncelle
composé et dédié
à M. M.
Othon, Charles et Louis Lüstner
par
A. D'ADELBURG.

Op. 16. Pr. 2 Thlr. 5 Ngr.

Deuxième
Grand Quatuor (Esdur)
pour
deux Violons, Alto et Violoncelle
composé et dédié
à Monsieur Ferdinand David
premier maître des concerts et Professeur du Conservatoire de Leipzig
par
A. D'ADELBURG.

Op. 17. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Leipzig. **C. F. KAHNT.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 29. Mai 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Kranzlein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 22.

Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die künstlerische Individualität, ihre Berechtigung und das Verständniß dafür. Von F. Brendel. (Schluß.) — Ueber Composition von Ouverturen zu einigen Shakespeare'schen und Goethe'schen Dramen. Von H. Hirschbach. — Recension: F. W. Markull, Op. 79. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Prag, Merseburg). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Die künstlerische Individualität, ihre Berechtigung und das Verständniß dafür.

Von

F. Brendel.

(Schluß).

So viel zur Anregung dieses Gegenstandes.

Es war mein Zweck ohne zu erschöpfen, die Aufmerksamkeit einmal auf solche bisher wenig oder gar nicht in Betracht gezogene Thatsachen des geistigen Lebens zu lenken. Ich verfolgte dabei die Absicht, einige Andeutungen darüber zu geben, wie man diese geheimnißvollen Vorgänge im künstlerischen Innern zu erklären hat. Auf diesem Wege muß man endlich dahin gelangen, in ihnen das Höhere, in gewissem Sinne Normale, die Verkörperung des Ideals zu erblicken, nicht blos mehr oder minder zulässige Ausnahmen; man wird selbst in den beiher spielenden, mehr nur scheinbar zufälligen Erscheinungen die innere Nothwendigkeit begreifen lernen, und so jenen Satz, den eine große obschon einseitige, und darum anfangs mit vollem Rechte bekämpfte Lehre der Neuzeit aufgestellt hat, — Alles begreifen heiße Alles verzeihen — geneigt sein, auch hier in Anwendung zu bringen. Es bedarf vor allen Dingen eines liebevollen Eingehens, eines aus Sympathie entsprungenen Verständnisses, um dem Wesen der künstlerischen Natur gerecht zu werden.

Natürlich soll damit kein Freibrief ausgestellt sein für Ausschreitungen aller Art. Die künstlerische Natur müßte auf Abwege gerathen, müßte schließlich in sich verkommen und untergehen in Willkür, Eigensinn und Zerfahrenheit, in Launenhaftigkeit und unstatthafter Gereiztheit; sie würde nach und nach auch für wirklich Unzulässiges jedwede Nachsicht verlangen, sie würde sich als außer dem Gesetz betrachten, wenn überall und unbedingt von der anderen Seite nachgegeben werden sollte, wenn nicht das Gesetz, die Berechtigung der allgemeinen Vernunft ihr entgegen träte. Kann doch sogar in diesem Sinne eine gewisse Strenge Nichts schaden, um der Geneigtheit der Künstler zu fortwährendem Heraustreten aus dem Gegebenen, dem Schwanken, dem freien Ergehen der Subjectivität ein Gegengewicht gegenüber zu stellen.

Das Verhältniß beider Seiten dürfte daher in folgender Weise endgültig festzustellen sein.

Der künstlerische Geist repräsentirt das Ideal. Er ist zwar nicht die einzige Form dafür. Der mit dem großen Künstler auf gleicher Höhe stehende Philosoph, derjenige der dieselbe Bedeutung in seiner Sphäre in Anspruch nehmen kann, steht, wenn nicht auf höherer, so doch auf gleicher Stufe. Was ihm abgeht dadurch, daß ihm der Reiz der Phantasie, der Zauber des Schönen nicht zu Gebote steht, ersetzt er durch seine weit über die künstlerische Sphäre hinausragende Erkenntniß. Der Philosoph jedoch thront auf einsamer Höhe. In dem künstlerischen Geiste dagegen haben wir die schönste Manifestation des Allgemein-Menschlichen, der menschlichen Natur in ihrer idealen Beschaffenheit vor uns, nur daß er mit dem Mangel behaftet ist, diese lediglich unvermittelt zur Erscheinung bringen, sich nur in unmittelbarer Gestalt der Welt gegenüber stellen zu können. Die letztere repräsentirt das verständige Maaß. Sie ist das Reich, in welchem verständige Gliederung vorherrschend ist. Dem künstlerischen Wesen ist demnach eine gesonderte Sphäre, in der es sich frei bewegen darf, zu vindiciren. Die Welt irrt, wenn sie das, was nicht allein verständig genommen werden darf, doch lediglich nach diesem Maaßstabe beurtheilen will. Sie muß entgegenkommen, sie muß sich auf Grundlage der oben ausgesprochenen Haupteinsicht, darauf beschränken, nur die äußersten Grenzlinien, die Umrisse so zu sagen, verständig festzustellen, innerhalb welcher dem künstlerischen Naturell der weiteste Spielraum zu gewähren ist. Die Welt muß begreifen, daß man Schattenseiten dahin gestellt sein lassen muß, wo man leuchtende Vorzüge besitzen will; sie muß erkennen, daß das Eine unabtrennbar mit dem Anderen verbunden ist; sie muß zu der Einsicht gelangen, daß dem künstlerischen Naturell gegenüber im Allgemeinen nur ein ruhiges Entgegenkommen ziemt, daß man Einschränkungen in wohlwollender Weise zu machen hat. Andererseits darf das Letztere sich nicht so weit überheben wollen, auch begründete Schranken zu überspringen, und sich zugleich außerhalb aller verständigen Gliederung zu sehen.

Es ist nothwendig, bevor ich zum Abschluß dieser Betrachtung gelange, bei den oben ausgesprochenen Sätzen noch etwas

zu verweilen, und im Einzelnen die gegenseitigen Befugnisse näher-abzugrenzen, besondere Fälle der Entscheidung näher zu bringen.

Die Welt ist in ihrem Recht, wenn sie Beweise fordert. Sie ist in ihrem Recht, wenn sie zunächst nicht einsehen will, warum Naturen, die dem Gewöhnlichen nahe stehen, die nichts Hervorragendes leisten, eine Ausnahmestellung für sich in Anspruch nehmen zu dürfen glauben, warum Solche nicht dem was gäng und gäbe ist, sich anbequemen. Doch ist auch hier immerhin eine gewisse Nachsicht am Platze. Haben doch auch jene geringeren Talente Theil an der künstlerischen Natur überhaupt und dürfen darum mit Recht beanspruchen, daß man sie bis auf einen gewissen Grad an den Vorrechten derselben Antheil nehmen läßt. Nur da, wo das Künstlerische allein als Aushängeschild benutzt wird, wo man sich auf das Beispiel großer Talente beruft und diese nur in ihren Fehlern nachahmt, ist entschiedene Ablehnung am Orte.

Anders gestaltet sich die Sache in jenen Fällen, wo unzweifelhaft große Leistungen vorliegen. Hier ist die Welt bereitwilliger zu Zugeständnissen, unter solchen Umständen ist man geneigt, manche Ueberschreitung der gewöhnlichen Grenzlinie auf sich beruhen zu lassen. Aber schon hier tritt uns auch ein Mangel in der Auffassung entgegen. Die Welt kommt selten darüber hinaus, sich blos in das Unabänderliche zu fügen, das was nicht gefällt, wol gar mißgünstig zu beurtheilen; sie begreift nicht, daß sie auch zu lernen, im Sinne des früher Dargelegten über ihre Sphäre hinauszugehen, nicht blos äußerlich sich anzubequemen, sondern innerlich zu begreifen hat.

In seiner großen praktischen Wichtigkeit tritt uns der Mangel an solcher Einsicht dort entgegen, wo große Künstler an der Spitze von Kunstinstituten stehen, und so durch ihre Stellung und Thätigkeit in den unmittelbarsten Verkehr mit dem Leben treten. Es wird unter solchen Umständen selten ohne gewisse Schroffheiten und Einseitigkeiten abgehen, es wird mindestens nöthig sein, gewissen Eigenheiten nachzugeben. Daß dies so wenig geschehen ist und noch geschieht, daß man stets mit kleinlichem Gezänk und Gebelfer große Geister verfolgt hat, ist ein Vorwurf, der namentlich den Deutschen nicht erspart werden kann. Die Menge hat sich nur zu häufig der großen Geschenke, welche ihr das Glück zutheil werden ließ, nicht würdig bewiesen; sie hat nur gezeigt, daß sie nicht zu schätzen wußte, was sie besaß, daß sie dafür nicht reif war, und jenen Höheres anstrebenden Naturen ihre Thätigkeit verleidet. Aeltere wie neueste Zeit liefern dafür sehr nahe liegende traurige Beispiele.

Ebenso wenig entsprechend zeigt sich oftmals die Welt in ihrem Verhalten einer aufstrebenden jungen Künstlerschaft gegenüber. Allerdings haben wir es in dieser Beziehung, namentlich in der Gegenwart, mit vielfachen Auswüchsen zu thun. Die Jugend möchte so früh als möglich und bevor sie noch Etwas gethan hat, schon eine Anerkennung in Anspruch nehmen für Das, was sie möglicher Weise später einmal leisten kann, und Ueberhebungen sehr befremdlicher Art können in Folge davon nicht ausbleiben. Die Welt wird sich nicht nehmen lassen, solchen Erscheinungen gegenüber ein bedenkliches Gesicht zu machen, sie wird gegründete Zweifel hegen, und in ihrem Rechte sein, auf das Goethe'sche „Wenn sich der Most auch ganz absurd gebehrdet, es giebt zuletzt doch noch 'nen Wein" zu verweisen. Es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen und es kann nicht ausbleiben, daß vielen kühnen Träumen und Erwartungen von Seite junger Künstler später schmerzliche Enttäuschungen folgen. Aber auch die Möglichkeit muß offen erhalten werden, daß aus solchen Anfängen wirklich Etwas wird, daß wirklich das Bewußtsein höheren Berufes noch Geltung ringt, und man soll deshalb mindestens nicht sofort absprechen, nicht rücksichtslos niederdrücken und den Glauben an die Zukunft zerstören. Insbesondere erscheint es als in hohem Grade unkünstlerisch, jede jugendliche Extravaganz sofort zur Rechenschaft ziehen, jedes Resultat eines „Naptus" sofort auf die Goldwage legen zu wollen, wie es leider in unserer Zeit häufiger und häufiger wird. Man zeigt damit nur, daß man in Wahrheit dem künstlerischen Wesen gänzlich ohne Verständniß gegenüber steht.

Doch genug der Beispiele. Ich komme zur Hauptsache. Es kann die Frage entstehen, wohin dieses genaue Abwägen der gegenseitigen Grenzen führen, wie es möglich sein solle, solche Feinheiten in der Unterscheidung jemals dem größeren Publicum zuzumuthen, und welchen Zweck es demnach haben könne, derartige Forderungen überhaupt aufzustellen. Die Antwort hierauf ist, daß dies sehr wol thunlich erscheint, und daß es nur eines Schrittes bedarf, um die Menge wirklich zu einem tactvolleren Verhalten der Kunst und den Künstlern gegenüber hinzuleiten. Es giebt in jeder Epoche gewisse Grundgedanken, welche die mehr oder weniger bewußte Voraussetzung bilden für jedwedes Urtheil; Jeder participirt an ihnen je nach seiner Befähigung und Bildung. Nur in den geistig Höchststehendsten sind dieselben in voller Klarheit und mit der Einsicht in den Zusammenhang, sowie in die Gründe vorhanden. Weiter hinab sehen wir mannichfache Abstufungen, bis endlich dieselben bei der Menge nur als Gefühl, als Instinct vorhanden sind. Das ist die jeweilig herrschende Weltanschauung. Der durchgreifende, eine neue Epoche begründende Fortschritt besteht nun jedes Mal darin, daß an die Stelle dieser leitenden Grundgedanken neue, höher entwickelte gesetzt werden. Alles Uebrige macht sich dann von selbst. So wechselten in den letzten hundert Jahren in Deutschland die Zeitströmungen zugleich mit den philosophischen Systemen, und wir sehen die mannichfachsten Umbildungen und Fortschritte vom Kant'schen Rationalismus bis herab auf die Gegenwart. Ganz dasselbe gilt auch von ästhetischen Dingen, vom allgemeinen Kunsturtheil. Der Menge muß, wie ich neuerdings schon wiederholt Gelegenheit hatte zu bemerken, das künstlerische Wesen überhaupt näher gerückt werden; es ist nicht dem Belieben und dem Zufall zu überlassen, was die Einzelnen davon sich aneignen können und wollen, es muß darin ein allgemeines Bildungsmittel erkannt und dieses Ziel mit Festigkeit und Consequenz verfolgt werden; es handelt sich folglich nur um die eine Haupteinsicht, daß die Stellung der Kunst und der Künstler bis jetzt noch immer keine geregelte war, daß in die scheinbare Bildung der Gegenwart in dieser Beziehung noch immer Reste früherer Barbarei hereinspielen, so z. B. was die Ungezogenheit des Zischens bei öffentlichen Kunstproductionen betrifft. Ist dies erreicht, so wird von selbst ein feineres Unterscheidungsvermögen auch in der Menge sich heranbilden, die Einsicht in die Eigenthümlichkeit des künstlerischen Wesens wird eine tiefere und zugleich allgemeinere sein. Aber auch nur dann erst werden die beständigen Quälereien, welche die besten Geister bis jetzt oftmals halb zu Grunde gerichtet haben, aufhören. Weil man der künstlerischen Natur in ihrer Wahrheit zu wenig gerecht zu werden verstand, weil man ihr zu wenig Verständniß, ein nicht consequent genug durchgebildetes Verhalten entgegen brachte, sind die Künstler verleitet worden, nun auch ihrerseits über die Schnur zu hauen und sich an der Menge gewissermaßen zu rächen.

Wir sind durch diese Bemerkungen auf dem Puncte ange-

langt, die im Eingang aufgestellte Frage, wie wir die in unserer Zeit erfolgte Umbildung, die veränderte Stellung der Menge der künstlerischen Individualität gegenüber zu betrachten haben, wieder aufnehmen und jetzt die entsprechende Antwort geben zu können.

Daß die realistische, verständig-praktische Richtung der Zeit ihre große Berechtigung habe, wurde schon dort bemerkt. So ist nur zu loben, daß der falschen, verkommenen Genialität, die sich über Alles wegsetzte und es schließlich zu gar keinen oder mindestens zu keinen reifen und fertigen Leistungen brachte, ein Ende gemacht ist. Der Künstler kann jetzt einer verständigen Vermittelung seines Naturells mit der Außenwelt nicht mehr entbehren, und wird dies Ziel am sichersten durch umfassendere allgemeine Bildung erreichen. Er darf sich nicht außer aller Regel stehend betrachten, und kann, ohne seinem Wesen zu nahe zu treten, die früher so häufig vorkommenden Conflicte in Folge der Verallgemeinerung seines Wesens durch erhöhte Bildung jetzt mit größerer Leichtigkeit vermeiden. Andrerseits aber soll die Welt ihn auch nicht gänzlich als den Ihrigen betrachten, nicht verlangen, daß er sein solle wie jeder andere praktische Mensch, sie soll nicht mit den früheren Auswüchsen zugleich das Wahre, das Bleibend-Schöne beseitigen wollen. Der Blick für das Individuelle, für den Reichthum und die Mannichfaltigkeit subjectiver Lebensäußerungen geht unserer Zeit mehr und mehr verloren, sie möchte in starrer Verständigkeit dem Allen schließlich die Berechtigung bestreiten, und es ist demnach darauf zu sehen, daß solchen Einflüssen gegenüber die künstlerische Natur in ihrer Integrität sich erhalte. Die Anbequemung muß demnach eine gegenseitige sein. Der Künstler darf nicht mehr frank und frei sein Naturell mit all seinen Absonderlichkeiten der ganzen Welt gegenüber stellen, alles Widerstrebende mit sich fortreißen wollen; er wird gewisse Schranken mehr als früher respectiren, sich auf ein engeres Terrain zurückziehen müssen, und nur darauf zu achten haben, daß er nicht in der Anbequemung an das Alltägliche zu weit, in nüchterner Verständigkeit untergehe; er wird weniger als früher sich über sittliche, rechtliche, moralische Forderungen allzu leichtsinnig hinwegsetzen dürfen, er wird genauer unterscheiden müssen zwischen philisterhafter Lebensprosa und dem, was bleibende Geltung behauptet. Aber auch die Welt ist ganz in demselben Falle, nur daß hier das Verhältniß das umgekehrte ist. Sie wird darauf zu sehen haben, daß sie nicht das, was unabtrennbar mit der künstlerischen Natur verbunden ist, zugleich mit dem Wandelbaren und Zufälligen verwirft, mit dem, was wirklich vom Uebel ist; sie wird, wenn sie sich gegen Liederlichkeit erklärt, darauf achten müssen, daß nicht blos verständige Hausbackenheit dafür an die Stelle gesetzt werde. Das Streben der Gegenwart dem künstlerischen Wesen gegenüber ist daher auch nur bis zu einer gewissen Grenzlinie hin berechtigt. Im Ganzen glaube ich in der That als Resultat aussprechen zu müssen, daß dieselbe dem Ersteren zu nahe zu treten Gefahr läuft, daß eine immer entschiedenere Absorbirung desselben zu befürchten steht, wenn nicht eine Reaction eintritt und dem künstlerischen Naturell eine gewisse Freiheit gewahrt bleibt. Dies Ziel aber dürfte, dem Ausgesprochenen zufolge, am sichersten dadurch erreicht werden, daß man das Letztere in seiner Wesenheit dem allgemeinen Verständniß näher und näher zu bringen versucht, damit die Welt in jene psychologischen Tiefen, denen das künstlerische Schaffen, wenn es ächt ist, entspringt, hinabblicken lernt. Dann werden jene schiefen, aller Einsicht baaren Urtheile über große Künstler von selbst verschwinden.

Ueber Composition von Ouverturen zu einigen Shakespeare'schen und Goethe'schen Dramen.

Die eigentliche Concert-Ouverture ohne specifischen Charakter vermag nur durch das überwiegend vorgekehrte Musikalische eine Bedeutung zu erlangen. Die Stimmungs-Ouverture (als Fest-Ouverture, Frühlings-Ouverture u. s. w.) schließt sich ihr zunächst an, und bildet den Uebergang zur dramatischen Ouverture.

Diese ist mehr oder weniger Programmmusik, wenn auch stillschweigend. Wie die Maler den großen Dichtungen eines Shakespeare und Goethe Scenen zu ihren Darstellungen entnommen haben, so bieten „Lear", „Macbeth", „Hamlet", „Othello" dem Ouverture-Componisten Stoffe für die ausdrucksvollsten musikalischen Charaktergemälde. — In „Lear" sind es der König und seine so verschieden gearteten Töchter, die als Charaktere für den Musiker brauchbar sind, denn die anderen Personen schließen sich ihnen bloß als Spiegelbilder an, gleichsam eine zweite Tragödie neben der ersten. — Darum muß der Tonsetzer aus der Handlung selbst einen Theil zu Hülfe nehmen. Man hört ordentlich, wie der König im Zornesodem sein Reich vertheilt. Furchtbar erschütternd treten später die Wahnsinnsscenen auf. Wilde, schmerzliche, rührende Klänge wechseln ab. Das gute und böse Princip ringen mit einander. Ein tragisches Geschick will, daß beide zugleich unterliegen, und erst aus der Vernichtung des ganzen unglücklichen Königsgeschlechts Friede und Versöhnung emporblühen.

Die Ouverture zu „Macbeth" führt sogleich auf die öde Haide, wo die Hexen Macbeth die Königskrone verheißen. Eine daraus allmälig sich entwickelnde, wilde, fortstrebende Figur wächst immer mehr zur dämonischen Gewalt an. Als Gegensatz erscheint ein anderes Motiv, ernst und edel. Der Verbrecher schleicht herbei sein Opfer zu überfallen. Die That ist geschehen. Wild rauscht der Jammerruf. Das erst so fortstrebende Motiv kehrt nun immer mehr die Spitze gegen sich selbst. Grimmige, rasende, angstvolle Wuth treibt von Verbrechen zu Verbrechen. Nochmals tauchen die Hexen wieder auf; aber der Trost, welchen sie dem Mörder geben, ist eitel. Das hingemordet geglaubte Princip des Guten, das früher erschienene, edle Motiv erhebt sich von neuem, immer mächtiger schwellen die kriegerischen Töne der Rache an, gegenüber dem mehr und mehr der Selbstauflösung entgegeneilenden Hauptmotiv; noch einmal erhebt es sich zur verzweiflungsvollen Anstrengung, zur Selbstvertheidigung, um aber sogleich zusammenzusinken unter den hellen Siegestönen der Vergeltung.

Die Ouverture zu „Hamlet" eröffnet füglich die Erscheinung des Geistes. Leise und schaurig bezeichnen die Bässe seinen schleichenden, unheimlichen Gang. Posaunenstöße deuten an, daß er das Geheimniß der an ihm begangenen Frevelthat verkündet, und zur Rache auffordert. Das Allegro beginnt erst leise, dann immer heftiger in Rachebegier anschwellend; aber auf dem Gipfelpuncte des Affects zerbröckelt das Motiv gleichsam in sich, und verliert seine Energie. Ein anderes Thema erscheint, sanfter Erinnerungen voll; neue Ausbrüche des Racheentschlusses wechseln damit. Die Tonmassen stürmen weiter zum heftigsten Ausdrucke. Leise, wie von fern rauschen dann die Anfänge eines Trauermarsches vorüber. Das Allegro erscheint wieder in stürmischer Bewegung; endlich zittert es aus. Die tiefen Saiteninstrumente deuten den Fall Hamlets an. Einige kräftige Duraccorde schließen im Sinne des Dichters die Ouverture ab.

Reichen Stoff zur Charakteristik liefern die Personen im „Othello". Der leidenschaftliche Mohr, der schleichende, immer

aufstachelnde Jago und der helle Gegensatz der Desdemona fügen sich prachtvoll zu einem Charaktergemälde zusammen. Erst wird der glühende Othello eingeführt, wobei ein Hauch eigenthümlicher orientalischer Färbung (freilich nicht durch die bekannten Instrumente, sondern durch Erfindung) keineswegs fehlen darf. Darauf schildert die Musik Desdemona. Die Holzblaseinstrumente sind jetzt im Gegensatze zu dem bisher vorzugsweise lebhaft bewegten übrigen Orchester tonangebend. Die Saiteninstrumente fallen mit dem Othello-Motiv ein, auch die Blasinstrumente ergreifen es, und mit schwärmerischem Ausdruck schließt die Periode. — Jetzt zeichnen allmälig heranschleichende chromatische Gänge in den Bässen: Jago. Er reizt Othellos verblendete Eifersucht durch Einflüsterungen nach und nach zur Wuth, indem sein Motiv die Motive des Othello immer heftiger aufstachelt. Auch das Desdemona-Motiv erscheint wieder, gebrochen, traurig. Schmerzliche, leidenschaftliche Klänge ertönen. Endlich treibt Jago Othello zum Morde. Der fernere Verlauf der Tragödie ist aber der Musik unzugänglich. Sie kann nur unmittelbar nach dem höchsten Affect abschließen, indem sie durch das zerbrochene Othello-Motiv auch dessen Tod andeutet. Zu solchem Charaktergemälde bedarf es, denk ich mir, keiner Posaunen.

Goethe bietet dem Musiker viel mehr als Schiller. Unter seinen Dramen sind es „Egmont", „Götz von Berlichingen" und „Faust", welche den Tondichter zu Großthaten herausfordern. Im „Egmont" bietet der Held des Stücks zu wenig Stoff ausgeprägter Charakteristik; mehr dagegen Alba mit seiner starren Consequenz. Auch ist der politische Inhalt des Stücks musikalischer Seelenmalerei verschlossen, und darum thut der Componist wohl, von individueller Schilderung abzusehen, und nur ein reich bewegtes Bild mit einzelnen, scharfen Tönen zu geben, daß die Verherrlichung des Princips der Freiheit beschließen mag.

Welche ganz verschiedene Aufgabe bietet „Götz von Berlichingen"! — Welche Gegensätze, welche Mannigfaltigkeit der Charaktere. — Der kraftige Götz, der schwankende Weißlingen, die verführerische Adelheid, und dagegen Elisabeth und Maria. — Wie das Gemälde immer trüber wird — wie die Gestalten sich gegenseitig anziehen und abstoßen. — Rächend naht endlich die Vehme, die ersten Posaunenklänge bezeichnen sie; immer mehr verwickelt sich die Handlung, der Ausdruck der Musik wird immer tragischer und heftiger; aber Götzens Kraft ist gebrochen; sein energischer Heldenschritt nimmt den schleichenden Gang eines Trauermarsches an. Mit kräftigen, aufwärts strebenden Gängen schließt die Ouverture, und leitet gleichsam ins Stück über.

Eine Ouverture zu „Faust" ist eine Aufgabe, welche auch den genialsten Tonsetzer abzuschrecken vermöchte. Um allseitig treffend zu schildern, ist es durchaus nothwendig die Musik ins Detail eingehen zu lassen, und die hauptsächlichsten Phasen der Handlung im Abbilde wiederzustrahlen. Denn wollte man allein die grübelnde, unbefriedigte Stimmung Fausts zeichnen, so wäre es eigentlich bloß eine Ouverture zum ersten Monolog. — Dieser beginnt die Ouverture ohne alle helle Färbung von Posaunen, Trompeten und Pauken. In dem Augenblick, wo der düstere Satz in den Geigen zu den höchsten Tönen emporstürmt, gleichsam zur Ausführung des gefaßten Selbstmordentschlusses, ertönt der Opfergesang, ein feierlicher, choralartiger, leiser Gesang in den drei tiefsten Saiteninstrumenten. Die höhern Blasinstrumente gestützt auf die sanften Töne des Horns fallen zeitweilig mit klagenden Zwischenmelodien ein. — Die kräftige Erscheinung des Mephistopheles ist eine gar schwere Aufgabe für den Tondichter. Die nun erst eintretenden Trompeten und Pauken kennzeichnen ihn auch äußerlich vor dem düstern schwankenden Faust. Die Ueberredung Fausts durch Mephisto, erleichtert vielleicht durch Wiedererscheinen einer Figur aus dem ersten grübelnden Monolog, führt rasch zur blutigen Unterzeichnung des Pacts, welche einfache, starke Gesammtaccorde des ganzen Orchesters mit Posaunenbegleitung am leichtesten kundgeben, denen dann, mit Piccoloflöte und anschließend an eine Figur aus der Einführung des Mephisto ein Jubel aus der Hölle folgt, so gewissermaßen die erste Abtheilung schließend. Gretchen und Faust bieten Scenen dar, die sich dem Musiker von selbst ergeben. Der Horizont verdüstert sich, und was erst Dur wird Moll. Scene im Dom durch mehrmalige kurze Posaunensätze mit Baß und Hörnern, unterbrochen von den Holzblasinstrumenten. — Irrfahrten Fausts diabolischer Natur. — Da eine plötzlich auftauchende Erinnerung an Gretchen, leidenschaftliches Hinstürmen, Kerkerscenen (das Gretchen-Motiv alterirt), drängende Erinnerung Fausts an früheres Glück. Einige feierliche Posaunenklänge, unterstützt vom Baß, schließen in Dur die Ouverture. — Offenbar ist der letztere Theil der Tragödie der schwierigere für die Zeichnung.

Die erste ordentliche Ouverture nach in unserer Zeit üblicher Form schuf Gluck zu seiner Iphigenia in Aulis. Wie traurig es vor Gluck damit ausgesehen, zeigt unter andern desselben Componisten jämmerliche Ouverture zu „Orpheus und Euridice." Den mächtigsten Aufschwung, gleichsam zu einer neuen Schöpfung, nahm die Ouverture durch Beethovens Leonoren-Ouverture. Von da an datirt sich die Macht dieser Kunstform. Die Opern-Ouverture soll, nach meiner Ansicht, kein Potpouri verschiedener Opernmotive sein, sondern ein selbstständig organisch aus sich selbst entwickelndes, den Inhalt der Oper in allgemeinen Zügen wiederstrahlendes Tonstück. Darum hat sie auch das Recht kürzer sein zu dürfen als die anderen, weil sie bloß die Einleitung bildet, während z. B. die Ouverture zu einem recitirenden Drama den vollständigen Inhalt in sich aufzunehmen hat. — Mancher der eine gute Oper schreibt, vermag es doch in der Ouverture nicht weit zu bringen, sondern hilft sich nach der Weise auch berühmter Componisten mit Bruchstücken aus der Oper; denn viele Componisten können bei ihren Hervorbringungen der Stütze des Worts nicht entbehren. — Wie albern aber die stereotypen Wiederholungen sind, zeigt sich namentlich in denjenigen Ouverturen, welche eine energisch sich fortentwickelnde Handlung zu schildern haben, während der Componist, von dem Hergebrachten sich nicht loszureißen vermögend, lieber den geistigen Inhalt durch den Zwang auferlegter Formen bis zur Unkenntlichkeit und Widersinnigkeit verstümmeln läßt. — Oft wird die Ouverture von schwächeren Kräften benutzt, die nie darüber hinaus, zur Symphonie zu gelangen vermögen. Aber obgleich nur eine untere Stufe zu dieser größten Aeußerung der Instrumentalmusik, gilt sie doch dem Genius nur als eine andere Form für die Seelenschilderung, nämlich für die Auffassung und Darstellung eines gegebenen fremden Inhalts.

H. Hirschbach.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen mit Begleitung von Harmoniemusik.

F. W. Markull, Op. 79. Die Gunst des Augenblicks. Gedicht von Fr. v. Schiller. Für vierstimmigen Männerchor, Soli und Harmoniemusik. Neu-Ruppin, Petrenz. Partitur 22½ Ngr. netto. Singstimmen 8 Ngr. netto.

Der Kritiker befindet sich nicht häufig in der Lage, von den Novitäten für Männergesang die eine oder andere in dem Hauptblatte zu besprechen. Denn es ist nur zu bekannt, daß die meisten für Männergesang schreibenden Componisten entweder unfähig sind, einen dem höheren, wahrhaft künstlerischen Zuge verwandten Ton anzuschlagen, oder auch aus Gewohnheit oder Speculation auf dem breit getretenen trivialen Weg einherwandeln. Solche sogenannte Männergesangsnovitäten, die der tägliche Markt dutzendweise fördert und gleichsam lowryweise per Bahn versendet, können unmöglich die Ehre besonderer Betonung in einer selbständigen Recension beanspruchen.

Das vorliegende Werk von Markull gehört in eine höhere Kategorie. Wenn es auch immer gewagt erscheint, Schiller'sche Gedichte in das Bereich der musikalischen Composition zu ziehen, so zeugt es doch schon von einer Richtung, die Achtung einflößt und dem Componisten zur Ehre gereicht. Löst er nun noch dazu seine Aufgabe in einer Weise, die dem dichterischen Fluge, wenn auch nur annäherungsweise, gerecht wird und dem Werke den Stempel einer gewissen Weihe aufzudrücken versteht, so hat er hierdurch sich selbst den Rang angewiesen, den er einzunehmen beanspruchen kann. Markull's Werk verdient schon von der einen Seite Beachtung, als es in Bezug auf die Wahl eine Ausnahme bildet und einen Vorwurf der musikalischen Behandlung unterwirft, der von dem gewöhnlichen Gleise abweicht, aber freilich auch rücksichtlich seiner künstlerischen Bedeutung einen höheren musikalischen Ton erheischt. Dies hat der Componist sicher bei der Lösung seiner Aufgabe herausgefühlt. Ich will nicht behaupten, daß er dem Gedichte gegenüber vollkommen ebenbürtig erscheint, allein er hat sicherlich sein Werk mit Begeisterung begonnen und in demselben einen gewissen zündenden Funken zu bilden verstanden. Tritt auch die schaffende Phantasie nicht in hervorragender Weise ausgeprägt uns entgegen, so läßt sie uns doch keinen Augenblick darüber in Zweifel, daß in Bezug auf Wahrheit des Ausdruckes, rücksichtlich einer gewissen Noblesse der Auffassung und schwungvoller Darstellung das Werk einen höheren Rang einnimmt und den Männergesangvereinen als eine bedeutungsvollere Gabe auf dem künstlerisch behandelten Männergesangsgebiete empfohlen werden muß. Seine Wirkung wird überall eine durchgreifende sein.

Bezüglich des Formellen muß es bemerkt werden, daß die Stimmen sehr fließend und sangbar behandelt sind, daß ihnen nirgends Gewalt angethan ist, und keine Effecthascherei durch übermäßig hohe Lagen sich findet, die man so häufig zur Erzielung einer rein äußerlichen Wirkung anwendet, wenn man nicht mehr weiß, was man sagen will, und doch gern noch einen Trumpf ausspielen möchte. Kurz, das Werk ist einem edleren Boden entsprossen, es ist in hingebender Liebe und Begeisterung geschrieben, und das kann man wahrlich nur von einigen wenigen dieser Gattung aussprechen. Es grassirt in der Männergesangsliteratur ein so abschreckender Dilettantismus, so viel schablonenmäßige Fabrikarbeit und stümperhaftes Gebahren, daß man ein Werk, welches sich weit ab von diesen zur Epidemie gewordenen Fehlern entfernt hält, nur mit Freuden begrüßen muß.

Auch die instrumentale Begleitung (Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen und Pauken*) ist mit wohlberechneter Einsicht dazu geschrieben, und legt ein sprechendes Zeugniß ab von dem Sinn für maßvolle und charakteristische Klangwirkungen. Da die Soli in diesem Werke einen wesentlichen Theil bilden, so dürften Männergesangvereine, die, wie man in der Regel wahrnehmen kann, keinen Ueberfluß an geeigneten Persönlichkeiten für Soloquartett besitzen, sich vielleicht abschrecken lassen, das Werk zur Aufführung zu bringen. Dagegen muß aber bemerkt werden, daß ersteren die Ausführung dieser Soli keinerlei Schwierigkeiten bieten, daß sie dankbar geschrieben sind und bei fleißigem und liebevollem Studium auch von nicht gerade sehr hervorragenden Solisten, die aber durch die Instrumentalbegleitung unterstützt werden, zu einer entsprechenden Wirkung gelangen können. Das Werk ist auch nicht sehr umfangreich; es enthält nur 44 Seiten in Partitur klein Octav. Emanuel Klitzsch.

*) Der Componist bemerkt, daß die Composition auch ohne Instrumentalbegleitung ausgeführt werden könne; die Wirkung wird aber sicherlich durch die Begleitung eine noch erhöhtere werden, weil die Monotonie in der Klangfarbe des Männergesanges dadurch einigermaßen gemildert wird.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Ueber die musikalischen Aufführungen, welche im Laufe des verflossenen Winters bei Musikdir. Blaßmann und dem Red. d. Bl. vor einem oft ziemlich zahlreichen Kreise eingeladener Zuhörer stattfanden, haben wir in Nr. 24 vom 12. December vor. Jahres bereits einen Bericht gebracht. Die in den letzten Monaten sich vielfach drängenden Correspondenzen waren Ursache, daß wir erst jetzt dazu gelangen, über den weiteren Verlauf noch Einiges nachträglich beizufügen und das Bemerkenswertheste zu verzeichnen. Hauptzweck ist bei diesen Privatunterhaltungen, wie schon früher bemerkt, Novitäten oder weniger bekannte Tonschöpfungen zu Gehör zu bringen. Natürlich sind damit Vorträge von anerkannten Werken nicht ausgeschlossen. So fand zur Zeit der Anwesenheit des Hrn. v. Bülow eine Matinée statt, in der dieser mit Musikdir. Blaßmann Liszt's Faustsymphonie im Arrangement für zwei Pianoforte vortrug. Hr. v. Bülow spielte außerdem Liszt's Mazeppa-Etude und einen ungarischen Marsch von Franz Schubert in der Bearbeitung von Liszt. Unter den Novitäten nennen wir: Volkmann's Violoncellconcert, vorgetragen von Hrn. Grünwald aus Pest; Reisebilder von Kiel für Pianoforte und Violoncell, vorgetragen von den HH. Blaßmann und Grünwald; aus den kürzlich bei J. Schuberth erschienenen „Zwei Episoden aus Lenau's Faust" von Liszt die erste derselben unter dem Titel „Der nächtliche Zug", im Arrangement für Pianoforte zu vier Händen, vorgetragen von den HH. Blaßmann und Volko; ferner ein wenig gekanntes Duo für zwei Pianoforte von Chopin; Hr. Alex. Ritter trug ein Solostück eigener Composition für Violine vor; Frau Ritter sprach außer den bekannten, schon in dem früheren Bericht erwähnten öfter wiederholten Balladen von Schumann und Liszt, zuerst hier auch die „Flüchtlinge" von Shelley mit Musik von Schumann; ebenso wurde der Vortrag der „Ideale" von Liszt durch die Declamation des Schiller'schen Gedichtes durch Frau Ritter eingeleitet. — Von älteren Werken kamen zu Gehör: Trios von Volkmann und Schumann, vorgetragen von den HH. Blaßmann, Ritter und Grünwald, ein Streichquartett von Schumann, vorgetragen von den HH. Ritter, Payne, Reißner und Bartel aus Sondershausen, Beethoven's Kreutzer-Sonate, Schumann's „Kreisleriana" durch Musikdir. Blaßmann u. s. w. — An den Gesangsvorträgen betheiligten sich die Damen Röster-Lund aus Stockholm, Lessiak, Wigand, Büschgens mit Arien von Mozart und Händel, Liedern von Schubert und Mendelssohn, Duetts von Rubinstein. Außerdem sangen die Frls. Martini, Cohn, Storch aus Prag und Hr. Schild aus Solothurn. Diese letztgenannten vier traten in diesem Winter zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit, und wurden auch in Folge davon bereits in d. Bl. erwähnt. Frl. Martini sowie Hr. Schild sind Schüler des Professor Götze. Hr. Schild sang eine Cavatine aus „Cellini" von Berlioz und eine Arie aus

„Don Juan“. Schon bei seinem ersten Auftreten in der „Euterpe“ machten wir auf die bereits sehr namhaften Leistungen dieses jungen Sängers aufmerksam. Ebenso berechtigt Frl. Martini, eine junge mit ausgezeichneten Stimmmitteln begabte Sängerin, zu vorzüglichen Erwartungen. Frl. Cohn ist Schülerin des Capellmeister Riccius. Auch sie ist eine mit Talent begabte und mit den vortrefflichsten Stimmmitteln ausgerüstete Sängerin.

Wir beschränken uns auf diese kurzen nachträglichen Angaben, da es nicht am Orte sein würde, auf nähere Details jetzt noch einzugehen.

Prag.

Vor Kurzem eröffnete der ausgezeichnete Baryton Hr. Mitterwurzer ein Gastspiel an der hiesigen Bühne, und trat zuerst in „Figaros Hochzeit“ auf, in welchem Werke er allsogleich den glänzendsten Erfolg errang. Die Lebendigkeit seiner dramatischen Darstellung, die edle Wärme seines Vortrages, verbunden mit einer musterhaften Deutlichkeit der Aussprache, sind Eigenschaften, welche selten in dieser Vereinigung angetroffen werden. Um so mehr war es zu bedauern, daß durch die obwaltenden zerfahrenen Bühnenzustände eine weitere Fortsetzung des Gastspieles unmöglich gemacht wurde. Man sah den in Aussicht gestellten Leistungen des Gastes mit größtem Interesse entgegen, besonders erwartete man mit Spannung die vorbereitete Aufführung des „Fliegenden Holländers“, welche Oper nun schon seit Jahren von unserer Bühne verschwunden ist. Es steht zwar sehr in Frage, ob es zu bedauern ist, daß dieses frische, lebensprühende Werk Wagner's nicht zur Aufführung gelangen konnte, da ja auch die Darstellung von „Figaros Hochzeit“ kaum als eine mäßig gelungene bezeichnet werden kann. Verfehlte, meist zu langsame und schleppende Tempi, die der graziösen Lebendigkeit der Betonung vollkommen widersprechen; Incorrectheit in den Leistungen einzelner Mitwirkenden trugen nur zu sehr dazu bei, den belebenden Eindruck, welchen Mitterwurzer's künstlerische Persönlichkeit ausübte, bedeutend zu alteriren. Wie wir vernehmen, soll derselbe sein nun so schnell abgebrochenes Gastspiel im Herbste wieder aufnehmen; möge es dann wenigstens unter günstigeren äußeren Bedingungen seinen Verlauf nehmen können.

Merseburg.

Der hiesige Gesangverein brachte am 17. Mai unter Leitung seines neuen Dirigenten, Hrn. Schumann, Haydn's „Schöpfung“ in der Domkirche zur Aufführung. Die Sopransoli hatten Frl. Emilie Wigand aus Leipzig, die übrigen zwei Dilettanten übernommen, und wurden von diesen auch in recht befriedigender Weise ausgeführt. Der Vorträge der Ersteren ist namentlich mit besonderer Anerkennung zu gedenken. Chor und Orchester bemühten sich ebenfalls, ihrer Aufgabe nach besten Kräften gerecht zu werden, so daß die ganze Aufführung einen sehr günstigen Eindruck zu hinterlassen im Stande war. Wir dürfen bei dem regen Eifer des Hrn. Schumann für die Zukunft die besten Hoffnungen hegen, und dem entsprechende Aufführungen größerer Werke erwarten. =

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Frl. Santer aus Magdeburg, die, wie wir kürzlich berichteten, in Berlin zum ersten Male debutirte, soll an dortiger Hofbühne definitiv engagirt worden sein.

— Schnorr v. Carolsfeld hat in Breslau gastirt, und zwar, wie sich erwarten ließ, mit außerordentlich günstigem Erfolg.

— In Wien ist ein junger Violinspieler, Hr. Consolo, Schüler von Sivori, aufgetreten. Derselbe soll nach technischer Seite hin den gestellten Anforderungen gerecht zu werden im Stande sein, während er im Uebrigen der Classe zugehört, die in Verdi das Ideal des höchsten und reinsten Geschmackes verehrt. — Daselbst hat sich auch ein elfjähriger Pianist, Emil Weeber (Schüler von Pacher), am 13. Mai vor mehreren Gliedern der kaiserlichen Familie hören lassen.

— Eine ehemalige Schülerin des Wiener Conservatoriums, Frl. Pauline Goldberger, später unter dem Namen Canissa am lyrischen Theater in Paris engagirt, concertirt gegenwärtig in Paris und zwar, den Berichten nach, mit anscheinend günstigem Erfolg.

— Niemann wird im Juli zu Gastspielen in Wien erwartet.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das siebente elsässische Sängerfest wird vom 20.—22. Juni in Straßburg abgehalten werden, bei welchem u. A. „Des Heilands Kindheit“, Oratorium von Hector Berlioz, unter Leitung des Componisten zur Aufführung gelangen wird.

— Bei Gelegenheit des hundertjährigen Geburtstages Méhul's (geb. 24. Juni 1763) beabsichtigt man in Givet (in den Ardennen), der Geburtsstadt des Componisten, ein großartiges Gesangsfest abzuhalten.

— Mendelssohn's „Athalia“ und Händel's „Dettinger Te Deum“ kamen am 15. Mai von der Sacred Harmonic Society in London zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Am 19. Mai wurde in Hamburg zum 70. Male Gounod's „Faust“ gegeben. Der Tenorist Hagen sang diesmal den Faust zum fünfzigsten Male, und die Direction hatte ihm zu diesem Jubiläum die Vorstellung zum Benefiz überlassen.

— Weber's „Oberon“ ist im lyrischen Theater zu Paris neu einstudirt mit der durchgreifendsten Wirkung gegeben worden.

— Meyerbeer's „Hugenotten“ haben kürzlich erst ihren Eingang in Oporto gefunden, wo man dieselben bisher noch gar nicht gekannt hatte.

— Adolf Jensen in Königsberg soll mit einer zweiactigen romantischen Oper: „Die Erbin von Monfort“, deren Text er selbst verfaßt hat, beschäftigt sein.

Personalnachrichten.

— Der Componist Ernst Reyer hat von der französischen Regierung eine musikalische Sendung erhalten, und ist bereits von Paris abgereist, um sich nach Berlin, Wien, Belgrad und Pest zu begeben.

— Die in letzter Nummer gebrachte Nachricht, R. Wagner habe von der Großfürstin Helene eine Villa in der Schweiz zum Geschenk erhalten, hat sich als unbegründet herausgestellt. Wie bereits erwähnt wurde, befindet sich Wagner gegenwärtig in Penzing bei Wien, wo er mit der Composition der „Meistersinger“ beschäftigt ist.

Todesfälle.

— Der Pianist Emil Prudent ist am 14. Mai in Paris gestorben. Derselbe war 1820 zu Angoulême geboren und später Schüler des Pariser Conservatoriums.

— Graf Carl v. Lanckoronski-Brzezie, Oberst-Kämmerer und Intendant der k. k. Hoftheater in Wien, ist am 16. Mai daselbst im Alter von 64 Jahren gestorben. Als sein Nachfolger wird Fürst Auersperg, d. Z. Präsident des Herrenhauses, bezeichnet.

Leipziger Fremdenliste.

— In der letzten Woche besuchten uns: HH. A. Dörfling, Bankdirector (der Componist mehrerer Opern) aus Sondershausen, Hofpianist H. v. Bülow aus Berlin, H. Porges aus Prag und Organist Heusinger aus Neustadt bei Coburg.

Vermischtes.

— In Wien werden der deutschen Oper künftig neun, der italienischen zwei Monate eingeräumt werden.

— Die Einnahme sämmtlicher Theater, Concerte ꝛc. im Monat April betrug in Paris 1,625,102 Francs.

Berichtigung.

— Unsere neuliche Angabe, die Ernennung des Hrn. Dr. W. Hofmeister zum Professor in Heidelberg betreffend, beruht nach einer uns zugegangenen Mittheilung auf einem Irrthum.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für Männerstimmen.

Friedrich Brenner, Choralbuch für vier Männerstimmen zum Gebrauche bei Gymnasien, Seminarien und kirchlichen Männerchören. Dorpat, 1862, Karow. Pr. ?

J. H. Lützel, Evangelische Choralgesänge zu den verschiedenen Festzeiten des christlichen Kirchenjahres. Für den vierstimmigen Männerchor bearbeitet und zum Gebrauche für Seminarien, Gymnasien, Gesangvereine und kirchliche Chöre herausgegeben. Eisleben, Kuhnt. Pr. 10 Ngr.

Gesänge für gemischten Chor.

J. Heinrich Lützel, Kirchliche Chorgesänge zum Gebrauche bei dem evangelischen Gottesdienste. Zweibrücken, Herbart. Heft I. Pr. der Partitur 5 Ngr. oder 18 Kr. Stimmen 7 Ngr. oder 24 Kr.

Die beiden Choralwerke für Männerstimmen empfehlen sich durch sorgfältigen Satz und wirksame Harmonie. Was die Haltung der Melodien anlangt, so finden wir sie gereinigt von späteren Zuthaten und ungerechtfertigten Veränderungen, so daß die ursprüngliche Form, d. h. diejenige Fassung der Melodie, welche aus der Blüthezeit des Choralgesanges stammt, wieder hergestellt ist. Lützel hat auch bei der Harmonisirung classische Bearbeitungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert zu Grunde gelegt. In beiden Werken ist nicht die gebräuchliche Choralform im 4/4 Tact beibehalten, sondern die freiere, rhythmische Behandlung aufgenommen.

Das erste Heft der „Kirchlichen Chorgesänge" von Lützel ist eine sehr dankenswerthe Arbeit für Kirchenchöre und denselben zum Gebrauche bei dem Gottesdienste angelegentlich zu empfehlen als schätzenswerthe Abwechselung an Stelle der zum Ueberdrusse gehörten Meß- und Cantatenleiereien der sogenannten gepriesenen Kirchenclassiker und ihrer sie trivial und ohne Beruf copirenden Kirchenmusikfabrikanten.

Für Männerstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten.

Joseph Schnabel, Psalm „Herr Gott, wie groß bist du" für vier Männerstimmen. Neue Ausgabe, revidirt und mit Begleitung von Blasinstrumenten versehen von A. Leibrock. Breslau, Leuckart. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen apart Pr. 10 Ngr. — Orchesterstimmen in Abschrift.

Das Werk, welches schon früher geschrieben ist, erscheint hier in einer neu instrumentirten Ausgabe, und zwar in einer Gestalt, durch die es wesentlich gewonnen hat. Die Composition ist sehr wirkungsvoll, einfach, aber sowol dem Wesen des Männergesangs in der Stimmführung entsprechend, als auch die Psalmenworte in einer musikalisch wohllautenden und eindringlichen Form erläuternd. Die Instrumentation lehnt sich nicht blos an die Singstimmen an, sondern bewegt sich freier und selbständiger. Die Behandlung der Singstimmen ist so gehalten, daß keine Schwierigkeiten zu überwinden sind und Vereine von mittlern Kräften das Werk ohne große Mühe aufführen können. Die Instrumentation besteht aus 1 Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Contrabaß und Pauken. Auch ist ein Clavierauszug beigedruckt. Das Werk verdient allen Ernstes wieder in Oeffentlichkeit gezogen zu werden, insbesondere, da nicht gerade Ueberfluß an guten Compositionen dieser Gattung vorhanden ist.

Emanuel Klitzsch.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

W. Fritze, Op. 2. Sonate in einem Satze ꝛc. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 25 Ngr.

Albin Thierbach, Sonate ꝛc. Delitzsch, Selbstverlag des Componisten.

Wir freuen uns, hiermit auf ein neues Talent in der musikalischen Composition aufmerksam machen zu können, denn wenn ein Tondichter in seinem zweiten Werke eine so schöne Gedankenfülle, einen so anregenden Stimmungswechsel in ächt künstlerischer Weise durchblicken läßt, wie dies in der Sonate von Fritze der Fall ist, dann kann man wol mit Recht von der zukünftigen, ferneren Productivität eines Künstlers das Beste hoffen. Eine ganz besonders beachtenswerthe Eigenthümlichkeit bei Fritze ist die thematische Arbeit. Weiß er seine Themen interessant zu erfinden, so versteht er auch dieselben in prägnanter Weise weiter auszuspinnen, und giebt dadurch seinem Werke eine innere Einheit, eine gute Abrundung. Auch die harmonische Unterlage beweist, daß der Componist mehr und mehr der Neuzeit Rechnung trägt, nur fehlt noch die ausgeprägte, individuelle Selbständigkeit, die aber zu erlangen nach dem vorliegenden Werke dem Autor künftig nicht zu schwer fallen dürfte. Und somit sei, indem wir von dieser Hand mehr zu erhalten hoffen, Fritze's Sonate einer mehrseitigen Beachtung empfohlen.

A. Thierbach's Sonate scheint uns mehr eine Gelegenheitscomposition zu sein, denn etwas wirklich Neues, Anziehendes haben wir daraus nicht ersehen können. Die alten, längst dagewesenen musikalischen Phrasen wiederholen sich, ohne daß man dabei in eine mehr als ruhige, kalte Stimmung versetzt wird. Das Adagio hat uns noch am meisten angesprochen, wohingegen dem Scherzo der ausgeprägteste Stempel profanirter Kirchenmusik aufgedrückt ist, der überhaupt in der ganzen Sonate als überwiegend vorherrschend sich bemerkbar macht.

β—.

Fr. Hernsheim, Op. 1. Sonate für das Pianoforte. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr.

Der Componist dieser Sonate tritt uns mit seinem Op. 1 nicht nur als Tonsetzer, der die Form vollkommen beherrscht und sie zu willigstem Ausdrucksmittel sich dienstbar macht, entgegen, sondern zugleich als Tondichter, der sich der hohen Aufgabe der Kunst bewußt ist und dessen Ideen erst in voller Schönheit das Werk wachrufen und zur Erscheinung bringen. Bekundet es nun an und für sich schon ein auf das Hohe gerichtetes ernstes Streben, wenn ein Componist mit einer Sonate als Op. 1 sich einführt, so wird Prüfung und Studium des Werkes uns bald die Erkenntniß vermitteln, daß wir es hier mit einem sehr begabten Künstler zu thun haben, dessen Name bei weiterem ähnlichen productiven Schaffen gewiß bald mit dem der Besten der jüngeren Künstler genannt werden dürfte.

Der erste Theil der Sonate, Fmoll, „Langsam, getragen", beginnt mit einem gesangvollen, träumerischen, klagenden Motiv, dessen wehmuthsvoll bewegte Töne fast zu sprachlichem Ausdruck werden möchten und dessen Stimmung in diesem kurzen und schönen Theile der Sonate uns nicht verläßt, wenn auch fast fragende Accorde es unterbrechen und ein energischer angehauchter, sich aber leidenschaftlich steigernder kleiner Mittelsatz eintritt, bei denen auch das erst gedachte tief empfundene Motiv wiederkehrt, dann wie eine theilnehmende Frage jene leisen Accorde aufs Neue folgen, — aber wie ein still klagendes Lied der Entsagung ertönt es weiter, und so löst sich und schließt dieser erste Satz, so wie er begonnen. Der zweite Satz, Fdur, „Lebhaft" überschrieben, bietet uns ein interessantes, geistreiches Intermezzo, ein frisches Scherzo, fast symphonistisch concipirt und durchgeführt, aber der Humor will sich nicht so recht zur Lust durchringen, wenn auch wie im bunten Fluge die frischen Rhythmen an uns vorüber eilen, und erst das gegen das Ende des Scherzos so einfach schön („Ruhig" überschriebene) hervortretende Thema wirkt friedeathmend und beruhigend. Aber diesem kurzen Ruhepuncte folgt Sturm, und ist der Schlußsatz, „III., Leidenschaftlich bewegt, Fmoll", jedenfalls der bedeutendste Theil der Sonate und, großartig in seiner Anlage, meisterlich durchgeführt.

Wir könnten leicht durch Notenbeispiele, gäbe es der Raum zu, Belege für unsere Ansicht geben, wie auch Beispiele für die primitive reiche Erfindungsgabe des jungen Autors, aber die Gernsheim'sche Sonate scheint uns eben ein so einheitliches, homogenes Werk zu sein, daß wir, die Aufmerksamkeit darauf lenkend, auch wünschten, daß man sie im Zusammenhange kennen lernen möge. Und so sei denn dies Op. 1 von Fr. Gernsheim warm empfohlen, und dem jungen Componisten sprechen wir gern ermunternd zu einem so hoffnungsreichen Op. 1 unsere besten Wünsche aus.

J. A. F—m.

Instructives.

Für Violine.

Carl Henning, Op. 31. Instructive Uebungsstücke für Violine ꝛc. Leipzig, Carl Merseburger. Pr. 15 Ngr.

Bernh. Brähmig, Praktische Violinschule ꝛc. 3 Hefte. Leipzig, ebendaselbst. Pr. Heft I. 15 Ngr. II. 18 Ngr. III. 15 Ngr.

F. Magerstädt, Praktische Violinschule ꝛc. 2 Hefte. Langensalza, Verlags-Comptoir. Pr. à Heft 12 Ngr.

Henning's „instructive Uebungsstücke" haben die Tendenz, als Fortsetzung zu W. Hoppe's „erstem Unterricht im Violinspiel" benutzt zu werden, also gleichsam als Ergänzung desselben zu dienen, und erfüllen nach dieser Seite hin ihren Zweck vollständig. Aus der ganzen Anlage, der Zusammenstellung des Stoffes, der Folge des Leichteren zum Schwereren läßt sich recht deutlich die Wahrnehmung machen, daß der Verfasser ein wirklich „praktisches" Geschick dazu hat, ja es scheint sogar, als seien die vorliegenden Uebungsstücke selbst aus dem Unterrichte hervorgegangen, und wenn dies der Fall ist, dann darf man wol annehmen, daß die Brauchbarkeit derselben schon erprobt, und auch folglich für Andere nutzenbringend und in ihren Bestrebungen fördernd anwendbar ist. Für vom Verfasser selbst bestimmte Kreise also können Henning's Uebungsstücke wol empfohlen werden.

Eine ebenfalls beachtenswerthe Arbeit ist Brähmig's „praktische Violinschule“. An dergleichen Erzeugnissen fehlt es uns keineswegs, und wir haben solche zu Hunderten aufzuweisen, so daß man sehr leicht auf den Gedanken zu verfallen geneigt ist, daß ein Product in dem anderen sich wieder selbst reproducire. Aber trotzdem gewährt es auch Vergnügen, wenn dabei Werke zu Tage treten, denen man das absolut Nachgeschriebene nicht so deutlich herauslesen kann, die also eine größere Selbständigkeit für sich in Anspruch nehmen. Als ein solches darf Brähmig's Opus bezeichnet werden. Der Verfasser hat großen Fleiß auf die Ausarbeitung desselben, auf die zweckentsprechende systematische Anordnung des Stoffes, wie auch auf die Prüfung und Wahl der aufzunehmenden Exercitien verwendet. Unter den Letzteren befinden sich Piècen von Corelli, Campagnoli, Kreutzer, Baillot, alles klangvolle Namen, und somit sei die Arbeit des Verfassers hiermit bestens empfohlen.

Magerstädt's Arbeit ist als eine nur zu gewöhnliche zu bezeichnen, die eher den Maculaturvorrath einer Musikalienhandlung zu bereichern im Stande ist, als in der Unterrichtssphäre größeres Aufsehen zu erregen. Sie gehört eben zu den vorhin erwähnten Nachahmungen des bereits und besser Vorhandenen, und aus diesem Grunde kann man uns wol ein näheres Specialisiren derselben hier erlassen.

β—.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Helmbold, Op. 8. Zwei Lieder ohne Worte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 7½ Ngr.

A. Terschak, Op. 47. *La Joie.* Polka-Caprice. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 15 Ngr.

Helmbold's „Lieder ohne Worte“ (Hoffnung, Wiedersehen) zeichnen sich aus sowol durch Empfindung, als auch durch ihre charakteristische Wiedergabe des Empfundenen. Das hoffnungsvolle Sehnen, welches die erste Pièce durchweht, wird gestillt und befriedigt durch das die zweite Nummer bezeichnende Wiedersehen. Nur wäre zu wünschen gewesen, daß das „Wiedersehen“ als Gegensatz der die Sehnsucht ausdrückenden „Hoffnung“ auch einen Contrast bezüglich der Tonart fühlbar gemacht hätte. Im Uebrigen ist das kleine Werk für Dilettanten-Unterhaltungskreise zu empfehlen.

A. Terschak's „Polka-Caprice“ vermag nicht über das gewöhnliche Niveau derartiger Productionen sich zu erheben, obschon dieselbe noch eine gewisse Anständigkeit besitzt. Liebhaber aus den Dilettantenkreisen werden sich finden, wie sich eben auch zu den anderen derartigen Compositionen Freunde gefunden haben. Uns hat „La Joie“ nicht gerade besonderes Interesse eingeflößt.

β—.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Rob. Forberg** in *Leipzig* erschienen soeben und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beillester, A., Op. 4. Fünf Gesänge f. 4 Männerstimmen. Part. u. Stimmen à 17½ Ngr.

Genée, R., Op. 102. Drei Lieder f. 4stimmigen Männerchor. Part. u. St. 1 Thlr.

——— Op. 103. Drei lustige Lieder f. 4 Männerstimmen. Part. u. St. 1 Thlr. 12½ Ngr.

Krug, D., Op. 165. Schottische Ballade f. Pianoforte. 15 Ngr.

——— Op. 166. Saltarello f. Pfte. 15 Ngr.

——— Op. 167. Valse de Salon pour Piano. 17½ Ngr.

Kuntze, C., Op. 86 b. Aennchen, warum weinst du? f. 1 Singst. 12½ Ngr.

——— Op. 91. Wenn, Rose Deutschland, blühest du auf? für 4 Mst. Part. u. St. 17½ Ngr.

——— Op. 92. Auf der Wanderung. 6 leichte Männerchöre. P. u. St. 1 Thlr. 15 Ngr.

Oesten, Th., Op. 240. Die Schwanenbarke. Clavierstück. 12½ Ngr.

——— Op. 241. Irisches Ständchen über d. Lied: „Lang ist es her“ f. Pfte. 12½ Ngr.

Schultz, Edw., Op. 26. Wanderlied f. 4 Männerst. P. u. St. 17½ Ngr.

——— Op. 38. Deutsches Lied f. 4 Männerstimmen. Part. u. St. 15 Ngr.

Solle, F., Op. 43. Der Schmetterling. Heiterer Männerchor. Part. u. St. 20 Ngr.

Wohlfahrt, H., Op. 43. Drei instructive Rondos f. Pfte. H. 1—3. à 10 Ngr.

Im Verlage von **Carl Luckhardt** in *Cassel* ist soeben erschienen und durch jede Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen:

Eschmann, J. C., Musikalisches Jugendbrevier. Eine Anthologie von 270 Tonstücken aus den Werken von Jos. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven etc. und aus dem deutschen Volksliederschatz für das Pianoforte zu zwei und vier Händen.

Erste Abtheilung: 50 deutsche Volks-Kinderlieder, Op. 40. Heft 1—4. à 20 Ngr.

Zweite Abtheilung: Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald. (Vierhändig.) Op. 41. Heft 1 u. 2. à 25 Ngr.

Dritte Abtheilung: Instructive Gänge durch den deutschen Volksliederwald. Op. 42. Heft 1. 20 Ngr.

Vierte Abtheilung: 24 Phantasiestücke über deutsche Volksmelodien. Op. 43. Heft 1. 25 Ngr.

Fünfte Abtheilung: Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven. Heft 1. 22½ Ngr.

Hempel, R., Polka-Ständchen für das Pianoforte. 5 Ngr.

Koch, E., Zwei Polkas für d. Pfte. 7½ Ngr.

——— Zwei Polka-Mazurkas f. d. Pfte. No. 1 u. 2 à 5 Ngr.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. No. 7. Symphonie No. 7. Op. 92 in A. n. 2 Thlr. 12 Ngr.

——— No. 85. 86. Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell in B in 1 Satze, — und in Es (mit beigefügten Stimmen. n. 27 Ngr.

——— No. 97—99. Sonaten für Pianoforte u. Violine. O… No. 1—3. n. 2 Thlr. 9 Ngr.

——— No. 105. 106. Sonaten für Pianoforte und Viol… Op. 5. No. 1. 2. n. 2 Thlr. 3 Ngr.

——— No. 112. Sonate für Pianoforte und Horn. n. …

——— No. 152. Sonate für Pianoforte solo (Hamm… Op. 106. n. 1 Thlr. 8 Ngr.

——— No. 187—190. Phantasie. Op. 77. — Polonaise. … 11 neue Bagatellen. Op. 119. — 6 Bagatellen. Op. … 1 Thlr. 3 Ngr.

Leipzig, 15. Mai 1863. **Breitkopf und Härtel.**

Pianoforte-Compositionen

von

Friedr. Grützmacher.

La Harpe d'Aeole. Morceau caractéristique. Nouvelle Édition. Op. 17. 20 Ngr.

Trois Polkas de Salon. Op. 20. 20 Ngr.

Leopoldine. Polka-Mazurka élég. Op. 21. 12½ Ngr.

Erinnerungen an das Landleben. Sechs Tonstücke. Op. 24. 1 Thlr 5 Ngr.

Marche turque. Op. 25. 12½ Ngr.

Réverie d'amour. Op. 26. 15 Ngr.

Mélodie-Impromptu. Op. 27. 15 Ngr.

Grande Valse brill. Op. 28. 20 Ngr.

Le Bain des Nymphes. Op. 34. 20 Ngr.

Sechs Lieder ohne Worte. Op. 35, Heft 2. 3. à 15 Ngr.

An Sie! Romanze. Op. 36. 15 Ngr.

Auf dem Wasser. Barcarole. Op. 45. 17½ Ngr.

Souvenir de Roudolstadt. Polka brill. Op. 47. 15 Ngr.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig*.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 5. Juni 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer bis 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 23.
Achtundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Wagner's „Ring des Nibelungen". Von H. Porges. — Eine Geschichte der Kirchenmusik in Rußland. Von Wladimir Stassoff. — Ein Carneval in Rom um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Von C. F. Weitzmann. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Dresden, Prag, New York). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Richard Wagner's „Ring des Nibelungen".*)

Von

Heinrich Porges.

I.

Es tritt hier eine Kunstschöpfung vor die Oeffentlichkeit, welche an Großartigkeit der Anlage wol mit Goethe's „Faust" verglichen werden kann; in welcher der Dichter darnach strebte, das Totale des Weltgetriebes im einheitlichen Kunstwerke zu gestalten. Dasselbe tritt noch nicht in der Gestalt vor uns, wo der Schöpfer desselben sich selbst sagen müßte, es sei nun Alles, was er so lebendig erschaut, so tief gefühlt hat, zur vollen Wirklichkeit geworden, es sei der Tag erschienen, wo er jenen höchsten Moment seines Daseins erlebe, wenn er sieht, wie sein Werk in tausend Herzen einen Wiederhall findet, wie seine Geistesthat zum Eigenthume der Gesammtheit wird.

Wir stehen noch fernab von diesem idealen Ziele. Aber die Herausgabe des Werkes, als literarisches Product, soll der erste Schritt sein, der vielleicht dazu führen kann, das Kunstwerk in seiner ächten Gestalt erstehen zu lassen. In der Vorrede, welche Wagner seiner Dichtung voranschickt, spricht er sich über die Wege aus, die einzuschlagen wären, um seinen hochstrebenden Intentionen Verwirklichung zu verschaffen. Klar und ruhig bezeichnet er Das, was geschehen muß; er wendet sich an das deutsche Volk, um es aufzufordern, selbst mit zu wirken an einer That, die leuchtend dastehen würde für alle Zeiten, die als Zeugniß dienen würde, daß die Bildung, welche uns unsere großen Denker und Dichter errungen haben, wirklich dazu gedient hat, uns zu veredeln, jenen verwerflichen Egoismus von uns abzustreifen, der das Zeichen eines kleinen und beschränkten Geistes bildet.

Es besteht darin eine der größten Aufgaben der Gegenwart, den Wahn zu zerstören, daß der schaffende Künstler losgetrennt vom Organismus der Gesammtheit zu wirken vermöchte; es muß Allen jetzt zum Bewußtsein kommen, daß die hervorragende Begabung einzelner Persönlichkeiten nicht ausreichend ist, große Kunstwerke erstehen zu lassen. Nur insoweit solche höchststehende Geister fähig waren, ihr Dasein zum Leben der Menschheit zu erweitern, konnten sie Großes bewirken. Unsere Pflicht aber ist es, diesen Männern in Liebe entgegenzukommen, ihre Schöpfungen so zu unserem Eigenthume zu machen, daß wir dann von der drängenden Nothwendigkeit erfüllt werden, sie in lebendiger Darstellung erwachen zu machen; und im Streben nach diesem Ziele wird dann ein Jeder Theil haben an der Freude höchster Schaffenskraft.

Betrachten wir die Epochen der Weltentwickelung, so sehen wir, wie alle großen Geistesthaten vorwiegend durch das Verhältniß, in welchem der Einzelne zur Gesammtheit stand, ihr specifisches Gepräge erhalten. Dies gilt von der Kunst, wie von der Wissenschaft. Und in beiden Gebieten stehen wir jetzt auf dem Puncte, wo nun immer mehr die Schranke fallen muß, welche die auf der Höhe des Geistes Stehenden vom Volke trennt. Es gilt jetzt, das als höchsten Gehalt des Lebens zu erfassen, was ein Jeder nothwendig in seinen eigenen Dasein als dessen innersten Kern fühlen, als dessen wesentlichstes Ziel erstreben muß, wenn er anders nicht verhärteten Herzens und selbstsüchtigen Geistes sich der Kraft der Liebe verschließen will.

In einem geweihten Bundt sehen wir drei große deutsche Männer vor uns stehen, von denen ein Jeder auf seinem Gebiete der Prophet einer neuen Zeit gewesen ist: Kant, Schiller und Beethoven. In den Worten: „Alle Menschen werden Brüder" hat der Dichter den Kern der ihnen gemeinsamen Weltanschauung ausgesprochen. Und als Beethoven, erfüllt von der höchsten Kraft der Liebe, das Räthsel seines Lebens lösen sollte, da erklangen ihm die erlösenden Worte des Dichters, die er nun mit tausendstimmiger Zunge aller Welt als das Evangelium verkündigte, welches zur Wahrheit werden zu lassen unsere Aufgabe, und die der Zukunft ist. Und das ist es auch, was Wagner, der würdige Geisteserbe Beethoven's, als die Religion der Zukunft, als die „Religion der Allgemeinsamkeit" bezeichnet, wo wir dann aufhören, „Einzelne, Einsame, Unfreie" zu sein, wo wir

*) „Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend von Richard Wagner." Leipzig, J. J. Weber. 1863.

dann schon in der Schranke des Erdenlebens jene Befriedigung finden würden, welcher Goethe am Schlusse seines reichen Lebens in den Worten einen Ausdruck gab:

„Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn,
„Zum Augenblicke dürft ich sagen:
„Verweile doch, du bist so schön!"

Wird dieser hehre Moment jemals erscheinen? — — Bang und trübe klingt die Antwort wieder. Wir stehen inmitten einer Zeit, in der wir auf der einen Seite die Genußsucht lüderlicher Frivolität erblicken, während uns auf der anderen das Festhalten an überlebten Formen entgegentritt; und diese beiden Richtungen finden im Kunstleben ihr nur zu treues Gegenbild. Tritt eine neue Erscheinung in die Welt, so ist allsogleich ein ganzer Chor heiserer Raben bereit, ihre Werthlosigkeit zu beweisen. Anstatt mit ruhiger Ueberlegung und verständnißbereitem Sinne das Kunstwerk in sich aufzunehmen, werden gleich Grabreden gehalten, die nun freilich meist nur als Zeugniß dienen, daß die Prediger derselben abgestorbenen Geistes und Herzens sind. — Aber trotz alledem dürfen wir nicht verzweifeln. Selbst im Schoße der Verderbniß und Abgestorbenheit regt sich die ewig lebendige Triebkraft der reinen Natur, die ja zu keiner Zeit vollständig zu ertödten und zu vernichten war. — Und blicken wir zurück auf die letzten zehn Jahre, so sehen wir, wie trotz allem Geifern des Neides und den unerhörtesten Anstrengungen der Gegner, Wagner's Werke nun doch zum Eigenthume des deutschen Volkes geworden sind, den Weg zu seinem Herzen gefunden haben. Und wie hätte es auch anders sein können? Das Unerhörte konnte sich doch nicht begeben, daß ein Volk dem Innersten seines Wesens so entfremdet gewesen wäre, daß es nicht mit freudigstem Jubel eine solch herrliche Verkörperung seines Gemüths- und Geisteslebens hätte wiedererkennen sollen. Es giebt uns dies den Muth, zu hoffen, daß nun, wo der Dichter seines Volkes: Richard Wagner, im höchsten Vollgenusse seiner schöpferischen Kraft unter uns weilt, seinen neuen Werken das Vertrauen und die Liebe begegnen wird, welche dem Schöpfer des „Tannhäuser" und „Lohengrin" wol entgegengebracht werden darf.

Die Jahre der Verbannung vergingen ihm in reichster Thätigkeit. Während das hochsinnige Wirken Franz Liszt's seine Schöpfungen der Gesammtheit vermittelte, war er rastlos bestrebt, den innersten Gehalt des Lebens der Gegenwart im Kunstwerke zu gestalten. Angelangt auf einer Höhe der Kunstvollendung, die wir kaum zu begreifen vermöchten, wenn wir nicht den festen, sicheren Weg sehen würden, den Wagner gegangen, sehen wir ihn das Weltdrama: den „Ring des Nibelungen", schaffen; sehen wir eine der größten Tragödien aller Zeiten: „Tristan und Isolde", vor uns erstehen, — ein Werk, das in seinem ganzen Aufbau den Eindruck macht, daß Alles darin ebenso von selbst geworden, wie im Voraus bedacht erscheint; und finden ihn jetzt im Begriffe, sein aus tiefstem Gemüthe geschöpftes Bild deutschen Bürgerlebens: „Die Meistersinger von Nürnberg", zur Vollendung zu bringen. Und in diesem letzten Werke entfaltet Wagner wieder einen Humor des Gemüthes, hier tritt uns eine Tiefe des Heimathsgefühles entgegen, welches uns zeigt, welch innige Bande seine Individualität mit dem Volksgeiste verknüpfen.

An Wagner haben wir ein Beispiel eines sich mit eiserner Nothwendigkeit entwickelnden Künstlers, der uns in seinem innersten Wesen mit der ewig neu schaffenden Natur selbst verwachsen erscheint. Bei seinen Werken kann von einem Unterlassen derselben nie die Rede sein, sie stehen vor uns wie aus eigener Kraft geworden, und tragen den Grund ihres Daseins in sich selbst. Und deshalb war auch Keiner mehr als Wagner dazu berufen und befähigt, eindringend in die Urgeschichte des deutschen Volkes, das von diesem selbst unbewußt Gedichtete nun wieder neuschöpferisch zu beleben und in die Klarheit des lichten Tages hinauszustellen.

Es wurde mehrfach die Meinung laut, daß die ganze mythische Welt uns unverständlich wäre, daß wir kein Interesse nehmen könnten an den Gebilden, die der Vorgeschichte der Menschheit angehören, wo Religion, Kunst und Philosophie noch in ungetheilter Einheit miteinander verknüpft waren. Diejenigen, welche dies behaupten, zeigen damit nur, daß ihnen eine der größten Seiten der Entwickelung der Gegenwart verschlossen geblieben ist. Sehen wir ja, wie zahlreiche Forscher der Wissenschaft Tag für Tag mehr eindringen in die Urzustände unseres Geschlechtes, wie immer mehr die Hülle von den Gebilden der Vorzeit schwindet, welche uns den ewigen Gehalt derselben zu verdecken vermochte. Und in der Beziehung zu diesen wissenschaftlichen Forschungen liegt gerade ein Beleg dafür, wie Wagner aus dem innersten Leben der Zeit heraus seine Kunstwerke schafft. Er hat es vermocht, die Resultate, welche unsere Forscher errungen haben, im lebendigen Kunstwerke zu gestalten, sie in der Form hinzustellen, in der sie einzig zum Gemeingute des Volkes werden können. Und so ist es auch ganz irrig, wenn man etwa glaubt, daß besondere Vorstudien nöthig wären, um zum Verständniß von Wagner's Dichtung zu gelangen. Allen seinen Schöpfungen ist jener Stempel der Allgemeinheit und Nothwendigkeit aufgedrückt, welcher das Charakteristische aller Geistesthaten ersten Ranges bildet. Es braucht nur ein Jeder recht tief in sein eigenes Herz zu schauen, und er wird den Boden erkennen, dem diese Werke entsprossen sind, er wird erkennen, wie hier in Wahrheit der ewige Gehalt des Menschenlebens verkörpert erscheint. —

Um nur noch mit flüchtigstem Blicke das Verhältniß, in welchem Wagner's „Ring des Nibelungen" zur Eddasage steht, anzudeuten, möge eine Bemerkung am Orte sein. Wenn wir beim Lesen der Edda das Gefühl haben, als wenn der menschliche Geist wie im traumhaften Zustande mit sich selbst spräche, so stellt uns im Gegensatze hierzu Wagner Alles scharf und bestimmt in plastischer Gestalt vor das Auge. Dort ist es ein Traumleben, das uns umfangen hält, hier ist es ein klares Wissen, dem sich die Dinge in ihrem tiefsten Wesen offenbaren müssen. Es ist, als wenn die Klarheit des griechischen Geistes der germanischen Unendlichkeit gegenüber getreten wäre; und wir können leicht einsehen, wie erst jetzt ein solches vom höchsten Erfolge gekröntes Neuschaffen des deutschen Mythos möglich war, nachdem durch die große Thätigkeit der Epoche Goethe's und Schiller's uns die Herrlichkeit griechischer Kunst in ganzer Fülle erschlossen und zu unserem innersten Eigenthume gemacht wurde. — Goethe sagt irgendwo, daß die Alten und besonders Homer die Gegenstände mit einer Reinheit und Innigkeit darstellten, daß man erschrickt. Dasselbe Gefühl überkömmt uns, wenn die poetischen Gestalten des „Nibelungenringes" in uns lebendig werden. Klar und wahr, wie in der Menschheit ersten goldenen Zeit, erschaut hier der Dichter das Wesen der Welt; treu und rein stellt er uns die Dinge vor das Auge so wie sie sind, ohne etwas hinzu zu thun, was nicht in ihnen selbst lebt. Dem schauernden Gefühl offenbart er den Urgrund des Naturlebens; als lebendige Gestalt tritt Alles dem staunenden Blick entgegen; und darüber thront der ewige Gedanke, der unmittelbar zum Geiste spricht.

Eine Geschichte der Kirchenmusik in Rußland.

Gegen Ende des verflossenen Jahres ist in Paris ein prächtig ausgestattetes Buch erschienen, dessen Aeußeres auf einen ungewöhnlich reichen Inhalt deutete. Nur die Aristokratie des Geistes und Talentes hat ja das Recht, in so glänzendem Gewande zu erscheinen. Der Titel des Buches ist: „Histoire de la musique sacrée en Russie", worauf ein russischer Autorname folgt.

Wer sich für den Fortschritt nationaler Culturentwickelung in Rußland interessirt, fühlt sich gleich bei dem ersten Blick auf diesen Titel unangenehm berührt. Also wieder ein russischer Schriftsteller in französischer Sprache! Also jene Race Menschen ist noch nicht ausgestorben, die, nachdem sie in der Jugend von Abbés erzogen und dann von den Nymphen des Palais Royal weiter gebildet worden, ihr Lebelang stolz und selig waren, wie Pariser mit geläufiger Zunge schwatzen und witzeln, und wol auch mit Gedichten und Comödien die französische Literatur bereichern zu können! Wir gestehen, auf das Buch eines Russen, der französisch schreibt, bauen wir keine großen Hoffnungen. Indeß, der Verfasser ist in der Vorrede beflissen, unsere Erwartungen auf das Höchste zu spannen. Er sagt, sein Buch „verdiene allgemeinen Beifall, da es eine Geschichte gebe, die bisher noch gar nicht dagewesen, und Thatsachen mittheile, die bisher Keinem bekannt gewesen". Auf seinen zahlreichen Reisen, sagt er an einer anderen Stelle, habe er reiches Material gesammelt und es durch Berathungen mit den competentesten Männern nutzbar zu machen gesucht; er habe in alten Büchern gestöbert, handschriftliche Partituren studirt, Auszüge gemacht, Vergleichungen angestellt, das mühsam Gesammelte dann in Ordnung gebracht u. s. w. Solche Aussagen mußten den unkundigen Leser wol blenden. Und wirklich ist das Buch schon freundlich begrüßt worden: Berlioz im „Journal des Débats" und ein Ungenannter in den „Signalen für die musikalische Welt" sind in die Falle gegangen. Da ihnen die ältere Periode der russischen Musik völlig unbekannt war, so fertigten sie dieselbe mit ein Paar Phrasen ab und wiederholten, was die neuere Zeit betrifft, ausführlich unseres Autors wunderbares Geschwätze von den Orchestern und Sängerchören russischer Großen des 18. Jahrhunderts, von russischen Tonsetzern, Dirigenten, Virtuosen u. s. w. Sie mußten dem Autor wol glauben, wenn er ihnen jene Magnaten-Orchester und Balletcorps, die aus abgerichteten Leibeigenen bestanden, als etwas Großes und Schätzbares anpries, oder die russische Musik des 19. Jahrhunderts für lauter Nachahmung Haydn's, Bellini's und Mendelssohn's erklärt, ja Glinka zu einem rein deutschen Componisten macht. Bei jenen Ausländern ist die gläubige Aufnahme solcher barocken Behauptungen wol verzeihlich, in Rußland wird der Verfasser mit denselben weniger Glück machen.

Von wem aber, fragen wir zunächst, ist denn das in Rede stehende Buch eigentlich verfaßt? Von dem, dessen Name auf dem Titel steht, oder von irgend einem Pariser Feuilletonisten, dem er die Abfassung aufgetragen? Man möchte Letzteres glauben, wenn man auf Seite 49 liest, „der Patriarch Photius habe sich von Rom getrennt und auf solche Art das griechische Schisma hervorgerufen (et prépara ainsi le schisme gree)." Sollte ein Russe über seine eigene Kirche sich so ausdrücken können? Sollte er von dem Violinspieler Beriot sagen können, wie der Verfasser in der Vorrede that: une de nos célébrités musicales?

Doch wer auch der Verfasser sei, auf jeden Fall ist ihm die Terminologie des russischen Gesanges, ja die altrussische Sprache selbst ein böhmisches Dorf. Die russischen Texte wimmeln von Fehlern, die nicht vom Setzer stammen, die Uebersetzung entstellt den Sinn auf das Gröblichste. Die einfachsten Elementarkenntnisse der Geschichte russischer Kirchenmusik fehlen dem Schreiber überall. So giebt er, um nur ein Beispiel anzuführen, putevoi napiev durch chant de marche (Marschgesang) wieder, glaubte also, es handle sich hier um das Wort put' = der Weg, während put' in dem altrussischen Gesang die mittlere, wesentliche Melodie bedeutet, die zwischen zwei anderen Stimmen, der sogenannten unteren und oberen, in der Mitte lag. Ebenso schwach steht es mit seiner Kenntniß des äußeren historischen Verlaufes der Musik in Rußland. Sonst hätte er nicht berichten können, der Patriarch Nikon habe sich mit altitalienischer Musik beschäftigt, den russischen Kirchengesang vermittelst derselben verbessert und die frühere Bezeichnung durch die sogenannten Häkchen (altrussische Notenzeichen = Neuma) durch die europäische Notenschrift in Linien ersetzt; Peter der Große habe auf Reisen den italienischen Gesang kennen gelernt, der ihm so gefallen habe, daß er ihn in Rußland habe einführen wollen, was ihm aber nicht vollkommen gelungen, trotz der fremden Musiker, die er ins Land gezogen; der Erzbischof Theophanes Prokowitsch, der Pathe Peter's I., sei tief in musikalische Wissenschaft gedrungen, da er in Rom und auf verschiedenen italienischen Akademien erzogen worden, und habe den gesunkenen russischen Kirchengesang zu heben sich bemüht; bis zur Thronbesteigung der Kaiserin Elisabeth I. sei der Kirchengesang in Rußland daher dem italienischen nachgebildet worden u. s. f. Jeder, der nur ein wenig von dem Notiz genommen, was in Rußland über diese Materie gedruckt worden und Jedermann zugänglich ist, weiß, daß der Patriarch Nikon mit dem europäischen Gesang, der ihm wahrscheinlich ganz unbekannt war, sich gar nicht befaßt hat und auch die Häkchen als Notenbezeichnung niemals hat abschaffen wollen (sie blieben bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts in Gebrauch); daß Peter der Große um Musik sich nie gekümmert und nie an eine Reform derselben gedacht hat; daß der genannte Erzbischof Theophanes den Czar Peter nicht zur Taufe gehoben hat, da er um neun Jahre jünger war, als der Czar; daß er zwar in Rom, aber sonst auf keiner italienischen Akademie studirt, seine musikalischen Kenntnisse nirgends gezeigt, italienische Musik niemals hat einführen wollen; daß endlich bis zur Regierung der Kaiserin Elisabeth I. die kirchliche Gesangsmusik in Rußland ganz dieselbe blieb, die sie bisher gewesen.

Aus ähnlichen Confusionen und seltsamen Phantasien ist diese ganze Geschichte der russischen Kirchenmusik zusammengewoben!

Noch schlimmer als mit den neuen Jahrhunderten steht es in dieser Beziehung mit der ältesten Periode. Da findet sich z. B. ein Blatt mit der Ueberschrift: „Tirè de l'Octoèque, notation et écriture du X siècle" (Aus dem Octoech, Noten und Schrift des 10. Jahrhunderts). Wie? Aus dem zehnten Jahrhundert? Die ältesten überhaupt bekannten russischen Handschriften gehen nur bis ins elfte Jahrhundert hinauf, und auch diese sind von der äußersten Seltenheit und jede einzelne als kostbarster Schatz bekannt und gehütet. Der Kenner sieht auf den ersten Blick, daß diese angeblichen urältesten Noten aus irgend einem Manuscript des siebenzehnten Jahrhunderts genommen sind; außerdem ist die Schrift, die

eine Probe des 10. Jahrhunderts sein sollte, lächerlicher Weise die — heutige russische Druckschrift.

Ebenso arg ist Folgendes. Vor einigen Jahren hat ein Liebhaber eine Tafel lithographiren lassen, auf welcher die alte Bezeichnung mit Häkchen in die jetzige Linienschrift transscribirt war, dergestalt, daß bei jedem Häkchen der Name desselben und die entsprechende musikalische Note beigeschrieben stand. Dies war nichts Besonderes, da die Notenhefte des 17. und 18. Jahrhunderts dergleichen Anweisungen genug enthalten. Was that aber unser Autor? Ein solches lithographirtes Blatt fiel ihm in die Hand, er nahm es unter seine Belege und Proben auf, verschwieg, woher er es habe, und setzte die abgeschmackte Aufschrift darauf: „Namen der musikalischen Accente, die in den Kirchenbüchern des 12. bis 17. Jahrhunderts üblich waren.". Es wußte also nicht, daß die Bedeutung dieser musikalischen Zeichen in jedem Jahrhundert eine andere war und daß das, was für das 17. gilt, auf das 12. nicht paßt; er bemerkte auch nicht, daß auf dem Blatte, welches er in sein Eigenthum verwandelte, nur einige Zeichen, wie sie gerade die gewählte Melodie mit sich brachte, nicht aber die russischen Notenzeichen überhaupt gesammelt und erklärt waren!

Was er sonst über die altrussischen Tonarten, Tonleitern, Stimmen, Weisen u. s. w. sagt, ist ganz unverstandenes, verworrenes, aus irgend welchen oberflächlichen Brochuren zusammengerafftes Zeug, wiedergegeben mit dreister Stirn ohne Zusammenhang und bei allen Ansprüchen auf Eleganz ohne Logik des Styles und der Gedanken.

Wir haben oben gesehen, mit welchem Respect der Verfasser von seiner Kirche spricht, die er geradezu als schismatisch bezeichnet. An einer anderen Stelle ergreift ihn der orthodoxe Eifer und er nennt das christliche Rom „eine griechische Colonie". „Denn", fährt er fort, „vom heiligen Paulus an waren alle Oberhirten der Kirche Griechen. Könnte die Geschichte davon schweigen, man brauchte blos die Namen der ältesten Päpste zu lesen, um ihrer griechischen Herkunft gewiß zu sein: Linos, Cleitos, Anakletos, Evaristos, Alexandros, Xistos, Telesphoros, Hygienos, Anicethos, Sother, Eleutheros waren gewiß Griechen." Rom also eine griechische Pflanzstadt! Wo hat der Verfasser diesen schönen linguistisch-kirchenhistorischen Gedanken aufgegriffen? Leider nur war Linus in Hetrurien geboren, Clemens I. in Rom, Pius I. in Aquileja, Sother in Campanien, Victor I. in Afrika, Calixt I., Urban I. und Fabian in Rom u. s. w., und leider sind auch die Namen: Clemens, Xistos (d. h. Sixtus), Pius, Victor, Calixtus, Urban, Fabian, Cornelius — rein lateinischer Wurzel und Bildung.

Zum Schluß möchten wir dem Verfasser noch einen dringenden Rath geben. Auf der Rückseite des Umschlages wird das Publicum benachrichtigt, in Kurzem werde von demselben Autor ein Buch erscheinen: „Geschichte des Volksgesanges und der Instrumentalmusik in Rußland." Unser Rath besteht darin, dies Versprechen auf das Schnellste zurückzunehmen und das Buch gar nicht erscheinen zu lassen — auf daß das russische Geld nicht weiter vergeudet, das schöne französische Papier und die Kunstfertigkeit der Pariser Drucker nicht mißbraucht und Rußland eine zweite Schande der Art erspart werde.

Wir wollten hier die Feder niederlegen, da fällt uns ein, daß wir den Namen des Autors ja noch gar nicht genannt haben. Er steht auf dem Titel also gedruckt: „le Prince N. Youssoupoff, membre de l'Académie philharmonique de St. Cécile de Rome et maitre-compositeur honoraire de l'Académie philharmonique de Bologne."

St. Petersburg, den $\frac{2.}{14.}$ April 1863.

Wladimir Stassoff.

Ein Carneval in Rom um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Von

C. F. Weitzmann.

Bevor wir den Leser zweihundert Jahre zurück in das bunte Gewühl eines römischen Carnevals versetzen, müssen wir ihm das Bild eines Mannes vor die Augen führen, welcher in demselben den Mittelpunct bilden wird, eines Mannes von heißblütiger, rastlos schaffender Künstlernatur, welcher keinen Kampf und keine Anstrengung scheute, den ihn fast bis zur Mitte seines Lebens unabläßig verfolgenden Erdensorgen und Anfeindungen zu entgehen und die seinem gerechten Stolze entsprechende Anerkennung zu erringen. Ein ähnliches Schicksal trifft die meisten sich nicht dem herrschenden Geschmacke der Menge fügenden, sondern ihren eigen gewählten Weg einschlagenden jungen Künstler. Möchte deshalb die folgende Skizze auch das Interesse der Leser dieses der Musik allein gewidmeten Blattes erregen, obschon der musikalische Theil derselben nicht als Hauptsache auftritt, sondern in den Anmerkungen eine Stelle findet.

Salvator Rosa, der letzte aus der glänzenden Reihe italienischer Maler, deren Werke noch heute die kostbarsten Juwelen unserer Museen bilden, hat sich nicht allein durch seine ergreifenden historischen Bilder, naturwahren Landschaften und phantastischen Radirungen, sondern auch durch seine satyrischen Dichtungen und musikalischen Compositionen einen ausgezeichneten Namen in der Kunstgeschichte erworben. Er war als Sohn eines armen Feldmessers 1615 in dem reizend gelegenen Dorfe Renella unweit Neapel geboren, und empfing die Elemente classischer Bildung in dem Seminar der Padri Somaschi, wurde von diesen aber seiner vorherrschenden Neigung zu den schönen Künsten wegen vor Vollendung seiner Studien entlassen, um ganz gegen den Willen seines Vaters bei seinem Oheim Paolo Greco in der Malerei unterwiesen zu werden. Seine Jugend ging, wie er selbst in seinen hinterlassenen Gedichten ausspricht, freudelos an ihm vorüber. Erst nach den angestrengtesten Arbeiten, nach den heftigsten inneren und äußeren Kämpfen sollte er in dem idealen Reiche der Kunst seine wahre Heimath erkennen und im Schaffen, nicht im Genießen seine volle Befriedigung finden. Als sein Vater starb und eine im tiefsten Elende schmachtende, zahlreiche Familie hinterließ, erfüllte der ernste Wille, Helfer und Retter derselben zu werden, die ganze Seele des zum siebenzehnjährigen Jüngling herangereiften Salvator. Schon frühzeitig hatte sich bei ihm das Talent entwickelt, seiner Gemüthsstimmung einen Ausdruck in Worten und Tönen zu geben; sein seelenvoller Gesang, den er selbst auf der Laute begleitete, verschaffte ihm jetzt Eingang in das Haus des in Neapel wirkenden und durch seine glänzende Erfindungsgabe hochberühmten Hauptes der naturalistischen Maler, Giuseppe Ribera (lo Spagnuoletto). Dieser hatte von den abenteuerlichen Naturstudien Salvator's, seinen Meerfahrten bei Sturm und Unwetter, seinen Wanderungen in die wildesten Gebirge und Einöden schon gehört, und ge-

wann den Jüngling mit den dunklen, flammenden Augen, dessen offenes Antlitz durch einen melancholischen Zug noch anziehender gemacht wurde, bald so lieb, daß er ihn nicht nur in seine eigene Werkstatt einführte, sondern auch seinen beiden Schülern, dem im großartigen Style so ausgezeichneten Francesco Fracanzani und dem Aniello Falcone, welcher sich bereits zum selbständigen, viel gepriesenen und gesuchten Schlachtenmaler ausgebildet hatte, dringend empfahl.

Unter der Leitung dieser ausgezeichneten Meister studirte Salvator jetzt mit Eifer und Ausdauer, und die Liebe zur Poesie und Musik, welche er bis zu seinem Tode treu bewahrte, verschaffte seinen Werken immerdar jenen anziehenden Gehalt, jene harmonische Färbung, jene Kraft und Energie, wie wir sie in neuester Zeit unter Anderem auch bei unserem vortrefflichen Stimmungsmaler Eduard Hildebrandt wiederfinden. Voll von jugendlicher Hoffnung stellte er seine ersten gelungenen Versuche zum Verkaufe aus, aber nur selten wollte sich ein Liebhaber für die Bilder des gänzlich unbekannten „Salvatoriello" finden, und erbittert vernichtete er oft ein mit Liebe und Fleiß ausgeführtes Werk, wenn ihm dafür ein ganz unangemessener Preis geboten worden war. Sein Leben fristete er kümmerlich mit auf Papier gemalten Landschaften, Seestücken und kleineren Bildern von abenteuerlich gekleideten Soldaten, unheimlichen Banditen, Galeerensclaven, Bettlern und Fischern, welche er den Trödlern zu Spottpreisen überlassen mußte.

Im Jahre 1634 kam der von seinen Zeitgenossen hochgeehrte Giovanni Lanfranco nach Neapel, um die Kuppel der Kirche der Gesellschaft Jesu auszumalen.*) Als er hier durch die Straße della carità fuhr, in welcher einer der soeben erwähnten Bilderhändler wohnte, ließ er seinen Wagen vor der Thür desselben anhalten, um ein Bild näher zu betrachten, welches seine Aufmerksamkeit erregt hatte. Es stellte die Hagar dar, in Verzweiflung über ihren vor Durst verschmachtenden Sohn, mit dem rettenden Engel, welcher auf die nahe Quelle hinweist. Das Bild war mit freiem Pinsel und großer Farbenfrische gemalt, die Zweige der Bäume umher waren bizarr in einander verschlungen, und der Ausdruck der Figuren zeigte einen so wahren, ergreifenden Ausdruck, daß Lanfranco es lobte und die dafür geforderten 10 Scudi sogleich bezahlte. Auf seine Anfrage nannte man als Maler desselben den jungen „Salvatoriello"; er ließ nach den übrigen mit diesem Namen bezeichneten Bildern forschen, und wünschte die Bekanntschaft des Künstlers zu machen, dessen eigenthümlicher Genius ihn so sympathisch angesprochen hatte. Salvator folgte der Einladung sogleich; Lanfranco ermunterte ihn, auf dem so glücklich begonnenen Pfade fortzuschreiten, da er alsdann einst Außerordentliches leisten würde, kaufte mehrere seiner Bilder, gab ihm neue Aufträge und den Rath, die Kunstwerke Roms zu studiren, wobei er mehr lernen könne, als bei hundert Meistern. Voll Feuer ergriff Salvator diesen Vorschlag, der aber bei der großen Dürftigkeit, in welcher er noch immer mit seiner ganzen Familie lebte, für ihn als unausführbar gelten mußte. Da machte ihm ein liebenswürdiger Dilettant, Girolamo Mercurio, den er in der Schule des Falcone kennen gelernt, und dessen Bilder er häufig verbessert und vervollkommnet hatte, den Vorschlag, ihn nach Rom zu begleiten. Freudig hierauf eingehend, verließ Salvator 1635 Neapel, um in der Weltstadt der Kunst ein Glück aufzusuchen, welches das Schicksal bisher ihm verweigert hatte, um durch fortgesetztes Ringen und Streben seinem Charakter diejenige Kraft und Beharrlichkeit, seinen Werken diejenige Eigenthümlichkeit zu verleihen, welche allein dem Genius den Kranz der Unsterblichkeit zu sichern vermag.

Aber wie stolz und voll Selbstvertrauens Salvator in Rom auch angelangt war, so kleinmüthig und verzagt wurde er wieder, als er den Vatican des Papstes betrat und alle die herrlichen Schöpfungen Rafael's und seiner Schüler vor sich sah. Welche ideale, entzückend schöne Gestalten schauten hier in den Fresken der Stanzen dieses Meisters auf ihn hernieder; welche hingebend fromme Phantasie sprach sich hier in den Gemälden der Loggien, der heiligen Bibel desselben aus! Ueberwältigt von so viel Schönem trat Salvator in die von magischem Helldunkel erleuchtete Sixtinische Capelle und schaute erbebend auf die gewaltigen Gestalten der Propheten Michel Angelo's, auf das großartigste aller Gemälde, „Das jüngste Gericht" dieses Meisters. Wie klein erschienen ihm jetzt seine gerühmten Landschaften gegen diese, die Erde und den Himmel verklärenden Schöpfungen! Bald aber ermuthigte sich sein reger Geist wieder, und rastlos arbeitend studirte er mit Liebe und Eifer die Werke dieser Meister und ihrer zahlreichen Schüler. Je mehr er aber zeichnete und malte und sich den ihm fremden Styl anzueignen strebte, desto mehr Zweifel stiegen in ihm auf, jemals zu solcher Hoheit sich aufschwingen zu können. Und immer aufgeregter arbeitete er fort, Tag und Nacht sich keine Ruhe gönnend. Im Hause seines oben genannten Freundes Mercurio lebend, ließ er die ihm gewordenen Bestellungen auf Landschaften, Marinen und charakteristische Figuren bei Seite liegen, von dem Gedanken durchdrungen, Größeres schaffen zu müssen. Immer fieberhafter wurden seine Arbeiten, immer bewegter seine Brust, bis endlich die übermäßige Anstrengung, die Nachtwachen und Entbehrungen jeder Art ihn bewußtlos aufs Krankenlager warfen. Monate lang mußte er das Bett hüten, und als das gefährliche Fieber gebrochen war, drang der Arzt in ihn, nicht die schon herandringende Malaria Roms einzuathmen, sondern in der milderen Luft seiner Vaterstadt die völlige Genesung abzuwarten.

Voll von den kühnsten Hoffnungen und Erwartungen war Salvator nach Rom gegangen, elend und verzagt kehrte er jetzt wieder in seine Heimath zurück. Seine Genesung schritt sichtbar vor in der sonnig paradiesischen Campagna Neapels, nur seine Stirn und seine Stimmung waren noch finster und bewölkt. — Aber nicht auf lange Zeit läßt sich ein ächter Künstlergeist von grübelnden und zerstörenden Gedanken niederdrücken; nimmer ruhend und rastend findet er bald einen Pfad, der ihn hinausleitet aus dem Labyrinthe kleinlicher Erdensorgen. Den am meisten von ihm verehrten Lehrer, den Aniello Falcone, suchte Salvator wieder auf, und stürmisch wilde Schlachten waren jetzt der grauenvoll lebendige Ausdruck seiner inneren Seelenstimmung.

Unbeachtet und ungeschätzt aber blieben die ergreifenden Bilder Salvator's in Neapel, denn er hatte den großen Fehler begangen, sich nicht gleich Anfangs den damals in Neapel über Kunst und Künstler herrschenden Tyrannen, den neidischen, geldsüchtigen Belisario Corenzio zum Lehrer und Beschützer zu erwählen. Dieser, ein Grieche von Geburt, begünstigt vom Könige von Spanien, der ihn zu seinem Ritter ernannte, hatte sich das Richteramt über das ganze Kunstwesen Neapels angemaßt und duldete keinen Fremden in seiner Nähe, der seinen Ruhm hätte in den Schatten stellen können. Der vielgepriesene Annibale Caracci, der in Rom acht Jahre lang gearbeitet, um den Palast des Cardinals Farnese mit

*) Er erhielt dafür, beiläufig gesagt, 10,000 Scudi.

seinen unsterblichen Werken zu schmücken, und zur Belohnung dafür die elende Summe von 300 Scudi erhalten hatte, welche nicht hinreichte, die in dieser Zeit gemachten Auslagen und Anleihen zu decken, verließ krank und erbittert über solchen Undank jene Stadt, um in Neapel eine Zuflucht zu suchen. Hier aber wurde er von dem kaltsinnigen Corenzio dergestalt mit Verleumdungen und Kränkungen verfolgt, daß er keine bedeutende Arbeit auszuführen bekam und deshalb mitten in der gefährlichsten Sommerzeit nach Rom zurückfloh und hier arm und verzweifelnd im Jahre 1609 seinen Geist aushauchte. Seine Gebeine aber setzte man in der Kirche Santa Maria ad martyres an seines großen Vorbildes Rafael Seite bei. Ebenso war allgemein bekannt, daß der Kunsttyrann seinen Schüler Luigi Roderigo, welcher in dem anmuthigeren Style eines anderen in Neapel anwesenden Meisters zu malen anfing und damit Aufsehen erregte, zu sich eingeladen hatte, und daß derselbe kurz darauf mit allen Zeichen einer Vergiftung gestorben war. Corenzio, welcher mit dem seiner ganz würdigen Genossen Caracciolo im Bunde war und selbst den Meister Ribera in sein Complott zu ziehen gewußt hatte, trug ferner die Schuld an dem frühen Tode des herrlichen Domenichino. Der Letztere war nach Neapel gerufen worden, um die Fresken in der Capelle des Schatzes des heiligen Januarius zu malen, ging aber bald den fortdauernden Cabalen des Corenzio durch die Flucht aus dem Wege. Da man aber seine Frau und seine Söhne als Geißeln festgehalten hatte, so sah er sich zur Rückkehr gezwungen, und starb bald darauf (1641) am gebrochenen Herzen. Aehnliche Verfolgungen durch Kränkungen, Schmähbriefe und gedungene Banditen waren ebenfalls die nach Neapel gerufenen Meister Giuseppe Cesari d'Arpino, Guido Reni und Francesco Gessi ausgesetzt, so daß auch sie mit Hast und Eile jenem schurkischen Tyrannen durch die Flucht zu entkommen suchten, bis endlich ein Fall von dem Balken eines Gerüstes im Jahre 1643 seinen Unthaten ein Ziel setzte.

Mit verhaltenem Grimme sah Salvator Rosa auf solches, damals gerade im verderblichsten Gähren begriffene Treiben, und wer konnte es ihm verargen, daß er diesem und einer kränkenden Nichtachtung durch eine zweite Ausflucht nach dem an Künstlern und Kunstschätzen so überreichen Rom zu entgehen trachtete. Gekräftigter in der Composition und gebildeter im Colorit durch die nicht ohne Nutzen gebliebenen römischen Studien und durch die praktische Schule des Aniello Falcone kam er in Rom an (1639) und wurde von dem ihm schon früher günstig gewesenen Cardinal Brancaccio, welcher ihn nunmehr in sein Haus aufnahm, herzlich empfangen. Als dieser bald nachher Bischof von Viterbo wurde, folgte ihm Salvator und malte dort für die Kirche des Todes sein erstes größeres Bild, die Ungläubigkeit des heiligen Thomas, welches trotz eines sehr düsteren Tones dennoch einen tiefen Eindruck auf alle Beschauer machte. Nach langer Zeit genoß Salvator nun wieder einmal einer erquickenden Ruhe, die Laute ertönte zu seinen Gesängen und der ebenfalls in Viterbo lebende und damals durch seine Gedichte bekannte Abati ermunterte ihn, in harmonischen Versen seine oft gar trübseligen Gedanken auszusprechen und dadurch sein Herz zu erleichtern.

Ein nicht zu stillender Drang nach Ehre und Anerkennung in größeren Kreisen trieb ihn nach Rom zurück. Hier blühten um 1640—1645 die letzten großen Geistes-Nachkommen Rafael's, Michel Angelo's und Caracci's: der seelenvolle, lieblich anmuthige Guido Reni und sein beständiger Ruhmesrival Francesco Albani; ferner des Letzteren Schüler, der ruhig würdige Andrea Sacchi, der phantasiereiche Guercino, der seelenmalende Domenichino, der blendende Pietro da Cortona, ebenso der größte Maler der französischen Schule, Poussin, und viele andere Meister ersten Ranges, so daß es dem ruhmbegierigen Salvator, dessen Selbstgefühl durch seine neuesten historischen Arbeiten sehr gehoben worden war, klar wurde, auf gewöhnlichem Wege keine hervorragende Stellung neben diesen Kunstheroen erlangen zu können.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Dresden.

Die musikalische Saison ist zu Ende. Einige etwaige Nachzügler werden die Concurrenz mit dem schönen Wetter und der freien Natur nicht bestehen können. — Anfangs Mai führte die Dresdner Singakademie unter der Direction des Musik-Dir. Pfretzschner Vogt's Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus" zum zweiten Male in der Frauenkirche und zwar diesmal zum wohlthätigen Zweck auf. Das Werk gefiel auch diesmal allgemein — auch fühlen wir uns veranlaßt, die in unserem frühern Referate gemachten Bemerkungen in Betreff der Behandlung der Recitative zu mildern, indem dieselben in dem obenbenannten Lokale einen weit günstigeren Eindruck hervorriefen. Die Ausführung war eine in allen Theilen so wohlgelungene und dem Verein ehrende wie bei der ersten Aufführung. Die Damen Krebs-Michalesi und Alvsleben, sowie die Herren Weixelstorfer, Tempesta und Scharfe hatten die Solopartien inne. — Musik-Dir. Witting gab in Meinholds Saal mit seinem Orchester ein Extra-Concert, welches folgendes interessante Programm bei guter Ausführung brachte: Ouverture zu „Tannhäuser" und Einleitung zu „Tristan und Isolde" von Richard Wagner, Ouverture zu „Genoveva" von R. Schumann, Scherzo aus dem E moll Quartett von F. Mendelssohn, Ouvertüre zu „Medea" von Bargiel, Concert für die Violine von David und Suite von Franz Lachner. Im Hoftheater debütirte Frl. Natalie Hänisch vom Hoftheater zu Schwerin. Dieselbe besitzt eine hübsche, biegsame Stimme von größerem Umfang, hat Theater-Routine und ein entsprechendes Aeußere. Die Stimmmittel sind jedoch noch mehr zu bilden, um Partien, wie z. B. „Die Nachtwandlerin", in welcher die Debütantin hier zuerst auftrat, mit größerer Vollendung vortragen zu können. Ihre zweite Partie war die Alice in Robert. — Frl. Reiß hat in „Zampa" die Camilla gesungen, ohne besonders zu reüssiren. — Frau Bürde-Ney und Hr. Schnorr v. Carolsfeld sind auf Urlaub. Der letztere gastirt mit seiner Gattin in Breslau mit großem Beifall. —

Der hiesige Hof-Instrumentenmacher Kaps hat soeben einen Flügel gefertigt, in welchem ein Theil der Baßsaiten über den Diskantsaiten liegt. Durch Anwendung dieser Mechanik wird der Umfang des Flügels wesentlich verkleinert und, was die Hauptsache ist, der Ton büßt an Klangreichthum Nichts ein. Das Instrument ist in Folge der Gutachten hiesiger Sachverständiger von Sr. Hoheit dem Kronprinzen angekauft worden. L. S.

Prag.

Von den musikalischen Vorgängen der letzten Saison ist Mehreres von Interesse mitzutheilen. Die Tonkünstlergesellschaft brachte in ihren zwei Oratorienaufführungen zu Weihnachten und Ostern unter der Leitung des Theatercapellmeisters Herrn Jahn, Mendelssohn's „Elias" und „des Heilands letzte Stunden" von Spohr. Es ist zu bedauern, daß sich schon seit mehreren Jahren bei der Wahl der Werke eine solche Sterilität geltend macht, und es scheint, daß nur die Rücksicht auf möglichst leichte Ausführbarkeit der Maßstab ist, nach welchem eine Entscheidung getroffen wird. Die Aufführung des „Elias" war übrigens eine gelungene, und zeigte wenigstens von einiger Sorgfalt für correcte Darstellung. Bei diesem Werke machten wir von Neuem die

Beobachtung, wie Mendelssohn sich bei solchen Stellen zu bedeutenderer Originalität und Lebendigkeit des Gedankens erhebt, wo der zu Grunde liegende Text einen Anhaltspunct für die poetisch-musikalisch gestaltende Phantasiethätigkeit bietet; während jene Momente, wo wir Größe und Innigkeit des religiösen Gefühles erwarten, oft matt im Ausdrucke sind, und deutlich den Stempel des mehr Reproducirten an sich tragen. — Unter den Virtuosenconcerten war besonders das vereinte Auftreten Laub's und Jaell's von bedeutendem Erfolge begleitet. Die Eigenschaften beider Künstler, (von denen Laub sich jedenfalls durch tiefer eindringendere Auffassung auszeichnet), sind ebenso bekannt, als öfters charakterisirt. Jaell's Vorzüge eines vorzüglich sinnlich wirksamen Spieles fanden die vollste Anerkennung von Seiten des Publicums und der Kritik; bei Ausführung classischer Tonwerke wäre öfter eine größere Plastik der Darstellung, wie überhaupt mehr Größe des Ausdrucks wünschenswerth.

In der zum ersten Male aufgeführten Oper: „Concino Concini" von Thomas Loewe, lernten wir ein beachtenswerthes Talent kennen. Sein Werk wurde zu wiederholten Malen aufgeführt, und enthält auch viele Momente, die von Frische der Erfindung und einem regen Gefühlsleben Zeugniß ablegen. Im Style und den gewählten Ausdrucksmitteln lehnt sich der Componist vorwiegend an Meierbeer und Auber an, wozu übrigens schon das gewählte Libretto hinleiten mußte, welches nichts als ein Conglomerat allerhand bekannter Opernscenen darstellt, die ohne allen innern Zusammenhang aneinandergereiht sind. Wagner's Einfluß macht sich nur in sehr secundärer Weise geltend, und ist höchstens an einigen copirten Modulationen ersichtlich, was allerdings nicht viel sagen will. Sonst bekundet der Componist tüchtige theoretische Studien, die er aber mit einer zu sehr an die Schule erinnernden Aufdringlichkeit verwendet, um an sich unbedeutenderen Themen ein größeres Interesse zu verleihen. In der Instrumentation ist das Streben nach charakteristischem Ausdrucke anzuerkennen, es zeigt sich aber auch sehr häufig ein großes Ungeschick in den verwendeten Mitteln. Wir wünschen, daß der Componist dazu gelangen möge sich edlere Aufgaben zu stellen, da manches wirklich gefühlte und glücklich erfundene Motiv es wahrscheinlich machen, daß demselben eine Läuterung seines Styles möglich werden könne. — Die drei Concerte des Conservatoriums zeigten von Neuem die bewährte Tüchtigkeit des Institutes, und die Sorgfalt, welche auf das Einstudiren der Orchesterwerke verwendet wird; besonders Beethoven's achte Symphonie wurde unter Director Kittel's Leitung trefflich ausgeführt, und mußte der zweite Satz derselben zur Wiederholung kommen. In den Solo-leistungen ragten die Schüler der Herren Professoren Mildner (Violine) und Pisarowitz (Clarinette) hervor; von denen der letztere es vorzüglich versteht, bei seinen Zöglingen eine edle Tonbildung zu erzielen, und Wärme im Vortrage zu erwecken. — Mit Erwartung sah man auch einer für den Charfreitag (beim Gottesdienste) projectirten Kirchenaufführung entgegen, welche unter der Leitung des Directors Krejci stattfinden sollte. Direktor Krejci zeigte bei der im vorigen Jahre stattgehabten Aufführung von Tonwerken älterer italienischer „Meister („Crucifixus" von Lotti, „Stabat mater" von Astorga und „Miserere" von Leo), seine ganz besondere Begabung, diese Schöpfungen in künstlerischer Weise aufzufassen, und dieselben, was nicht gering anzuschlagen ist, zu unmittelbar wirksamer Darstellung zu bringen. Wenn man sieht, wie verbreitet noch das Vorurtheil ist, daß die älteren Werke ohne allen dynamischen Ausdruck vorgetragen werden sollen, wo sie dann freilich für den damit noch nicht vertrauten Hörer mehr nur ein antiquarisches Interesse beanspruchen können, und das Gemüth ganz unberührt lassen; so muß es mit besonderer Anerkennung hervorgehoben werden, wenn wir einem Künstler begegnen, der mit eindringendem Gefühlsverständnisse und intelligentem Erfassen die Schätze alter Zeiten zu wahrhaftem Leben zu erwecken versteht. Wie schon erwähnt fanden die Bestrebungen Krejci's den lebhaftesten Anklang, und es wurde allgemein bedauert, daß derselbe durch eine längere Krankheit verhindert wurde, das Vorhaben zu verwirklichen, Palestrina's „Stabat Mater" und „Requiem" von Lotti zur Aufführung zu bringen. Wir sprechen die sichere Erwartung aus, daß die maßgebenden Kreise unserer Stadt, welche auf die Gestaltung des Kunstlebens Einfluß haben können, es nicht länger verabsäumen werden, einem für das Einstudiren von Vocalwerken so begabten Künstler, wie Krejci, Gelegenheit zu bieten, sein Wissen und Können zum Frommen und Gedeihen wahrer Kunst zu verwerthen. — Noch ist das Auftreten des Klaviervirtuosen Franz Bendel in zwei Concerten zu erwähnen. Bendel, ein früherer Schüler des Prok'schen Institutes, ist unter denjenigen Clavierspielern, welche in den letzten zehn Jahren, in unserer Stadt zu größeren Erwartungen berechtigten, jedenfalls derjenige welcher die bedeutendste Stufe der Ausbildung erreicht hat. Sein Spiel charakterisirt vor Allem Lebendigkeit und Frische, und seine Technik beherrscht die schwierigsten Aufgaben moderner Virtuosität. In Bezug auf Auffassung müßte Bendel noch mehr Gewicht auf plastisch-schöne Darstellung legen, und ebenso eine größere Correctheit anstreben; seine Leistungen würden dadurch wesentlich gewinnen. Unter den von ihm gespielten Werke heben wir die Fis moll-Sonate von Schumann hervor, deren Vortrag im Ganzen als eine bedeutende Leistung bezeichnet werden muß. Sonst spielte er noch Stücke von S. Bach, Mozart, Liszt, Novelletten von Schumann und mehrere eigene Compositionen. In einer von ihm componirten Sonate für Clavier und Violine, welche er mit Herrn Rebicek, welcher jetzt der beste Violinspieler in unserer Stadt ist, und durch eine große Technik und Freiheit des Vortrags hervorragt, zeigt es sich, daß sich bei Bendel ein reges Gefühlsleben mit tüchtigen musikalischen Studien vereinigt; er müßte aber noch darnach trachten besonders in den Durchführungssätzen eine gewisse Monotonie zu vermeiden. In einigen Clavierstücken zeigt Bendel eine edle Melodik und Sinn für feinere harmonische Züge; sowie seine Behandlung des Claviersatzes ein erfolgreiches Studium der Liszt'schen Werke verräth. Erwähnt sei noch, daß Bendel Alles auswendig spielte.

Die von der „Sophienakademie" unter Leitung ihres Director J. Zwonár gegebenen Vocalconcerte gaben Zeugniß von erfreulichen Fortschritten, sowol in Bezug auf correcte, wie nuancirte Ausführung. Unter den aufgeführten Werken heben wir die altböhmischen Choräle hervor, welche von Zwonár bearbeitet und herausgegeben werden, und deren hoher Werth in diesen Blättern vor Kurzem die vollste Anerkennung fand. Schließlich sei noch erwähnt, daß A. v. Adelburg, welcher sich vor Kurzem hier aufhielt, vor einem Kreise von Kunstfreunden mehrere neue Kammermusikwerke seiner Composition aufführte. Mit Fräulein Kolar spielte er eine Sonate für Clavier und Violine, außerdem wurden noch zwei neue Streichquartette ausgeführt, in welchen Werken außer Herrn v. Adelburg selbst, der jetzt in Prag anwesende ausgezeichnete Violoncellist Herr D. Popper (Kammervirtuose des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen) und zwei Zöglinge des dortigen Conservatoriums mitwirkten.

New York.

Wenn der Krieg auch die Anzahl der Concerte vermindert hat, so zeigte New York, im Verhältniß zu anderen amerikanischen Städten in letzter Saison doch noch ein reges musikalisches Leben. Außer einer italienischen und einer deutschen Operngesellschaft, welche concurrirten, hatten auch die Philharmonischen Concerte unter Direction von Carl Bergmann sowie die Kammermusik-Soirsen von Mason und Thomas ihren ungestörten Fortgang, und außerdem fanden noch manche andere Concerte, so die Subscriptions-Concerte des „Deutschen Liederkranzes", das Extra-Concert von Goldbeck ꝛc. entsprechende Theilnahme und Anerkennung. — Höchst erfreulich und beachtenswerth ist dabei der Cultus der neuen und neuesten Musik, durch den sich die amerikanische Weltstadt fortwährend auszeichnet. Schumann ist hier bereits so eingebürgert, daß seine Werke, neben denen von Beethoven ꝛc., stehende Repertoirestücke bilden. Doch geht man weiter, und cultivirt Berlioz, Wagner und Liszt nicht nur ausnahmsweise, sondern consequent. Von Berlioz führte Bergmann ganz kürzlich erst die Rehmrichter-Ouverture auf, von Wagner die Tannhäuser- und Faust-Ouverture. Fast kein Pianoforte-Spieler läßt sich hören, der nicht Stücke von Liszt auf seinem Concert-Repertoire hätte; doch finden auch die größeren Werke von Liszt jetzt immer allgemeinere Verbreitung. Eine Anzahl seiner symphonischen Dichtungen („Tasso", „Préludes", „Orphens", „Mazeppa") war schon seit Längerem hier bekannt; jetzt hat der „Deutsche Liederkranz" aber auch das Credo aus der „Graner Festmesse" zu Gehör gebracht, und zwar als Schlußstein einer sehr interessanten historischen Reihenfolge aus den Werken der bedeutendsten Kirchencomponisten aus drei Jahrhunderten. Eine Motette für achtstimmigen Chor von Palestrina begann diesen Cyklus; dann folgte die große Introduction aus der Bach'schen Matthäus-Passion; hierauf vier Nummern aus dem Mozart'schen „Requiem" und schließlich das Liszt'sche „Credo". — Noch mehr: in dem nächster Tage stattfindenen Benefiz-Concert von Carl Bergmann wird die ganze Liszt'sche Faust-Symphonie (mit Schluß-Chor) zum ersten Male in Amerika zur Aufführung kommen. Den zweiten Theil dieses höchst interessanten Concerts bilden: Schumann's Amoll-Concert (Mr. Mills), Lieder von Schubert und Schumann (Mad. Johannsen), Introduction aus Wagner's „Lohengrin", Sonnambula-Phantasie von Liszt (Mr. Mills) und Ouverture zum „Römischen Carneval" von Berlioz. — (Wie viele Concert-Institute in Deutschland boten schon ein ähnliches Programm?) — Schließlich sei noch der Aufführung der Sinfonia fantasia von Goldbeck erwähnt, welche der Componist „Victoria" genannt, und worin er sehr zeitgemäß in drei Theilen „Frieden", „Kampf" und „Sieg" geschildert hat. Goldbeck schließt

sich in diesem Werke entschieden der Liszt'schen Schule an, deren Richtung er auch schon in seinen Clavierwerken vertrat. Die Symphonie fand so viel Beifall, daß sie in einem zweiten Concerte demnächst wiederholt werden wird.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Riemann wird vom 4. bis 11. Juni drei Mal in Weimar (hier zum ersten Male) gastiren. Er tritt im „Troubadour", im „Faust" von Gounod und im „Tannhäuser" auf.

— Ein Beweis, wie sehr der Sinn für Quartettmusik sich immer mehr verbreitet, ist Folgendes: In Ekaterinoslaw, einer Gouvernementstadt Südrußlands, gaben im Laufe des vergangenen Winters der Violinspieler Spakowsky und der Violoncellist Max Kummer im Vereine mit noch zwei tüchtigen Kräften einen Cyklus von Quartettsoirsen. Das Interesse dafür war ein so großes, daß die Künstler von dem kunstsinnigen Publicum lebhaft aufgefordert wurden, noch einen zweiten Cyklus zu veranstalten, in welchem außer Quartetten von Haydn, Mozart namentlich auch welche von Beethoven und Mendelssohn zu Gehör kamen.

— Frl. Artôt hat ihr schon von uns berichtetes Gastspiel in London bereits begonnen, und feiert dort große Triumphe. Später soll auch Frl. Lucca dort gastiren.

— Die einst so gefeierte Sängerin Frau A. Strauß-Scheb est giebt gegenwärtig in Straßburg Vorlesungen größerer Dichterwerke. Sie soll damit eine hinreißende Wirkung erzielen. Sie las größere Stücke aus „Romeo und Julia", der „Ilias", dem „Nibelungenlied" u. s. w., und beabsichtigt im nächsten Herbste in gleicher Weise in Stuttgart und Carlsruhe thätig zu sein.

— Der Violoncellist Th. Krumbholz gab in Gotha ein sehr besuchtes Concert, und errang den günstigsten Erfolg. Unterstützt wurde er von Frl. Arnoldi, welche mehrere Lieder sang, dem Flötisten C. Behm und dem Hofpianisten L. Brassin, mit dem er auch Mendelssohn's Dur-Sonate vortrug. Im Vereine mit letztgenanntem Herrn gedenkt er in mehreren Badeorten zu concertiren.

— Richard Genée ist einem Rufe nach Petersburg gefolgt, um einen Cyklus von Concerten, welche das Orchester der kaiserlichen Oper in den Sommermonaten veranstaltet, zu dirigiren.

— Schnorr v. Carolsfeld setzt sein Gastspiel in Breslau mit immer steigendem Erfolge fort. Er trat am 24. Mai im „Tannhäuser" auf, wobei seine Frau die Rolle der Elisabeth sang.

— Hr. Rübsamen vom Leipziger Stadttheater gastirt in Hamburg mit sehr günstigem Erfolge.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das niederrheinische Musikfest in Düsseldorf soll sehr glänzend ausgefallen sein, und haben der König und die Königin von Hannover der Generalprobe beigewohnt. Frau Lind-Goldschmidt erregte den größten Enthusiasmus. Besonders die „Cäcilien-Ode" von Händel soll sie mit unübertrefflichem Ausdrucke gesungen haben, und ebenso trug Frl. Edelsheim den „Psalm" von Marcello in trefflicher Weise vor, wie auch die HH. Stockhausen und Gunz ihre Partien mit vorzüglichem Gelingen ausgeführt haben. Der musikalische Referent der „Rheinischen Zeitung" tadelt mit Recht das spießbürgerlich moderirte Programm, da sogar Schubert's C dur-Symphonie, welche ursprünglich zur Aufführung bestimmt war, ausfiel, und findet es sehr auffällig, daß die musikalische Oberleitung des Festes Hrn. Goldschmidt übertragen worden, was offenbar nur aus Courtoisie gegen Frau Lind geschehen sei. Der genannte Kritiker nennt Hrn. Goldschmidt einen Dirigenten in Glacéhandschuhen, was Jeder zutreffend finden wird, der Gelegenheit hatte, Hrn. Goldschmidt als Clavierspieler kennen zu lernen, als welcher seine Leistungen auch nur den Stempel äußerer formeller Glätte an sich tragen. Als zweiter Dirigent fungirte Musik-Dir. Tausch.

— In Kiel führte der „Allgemeine Gesangsverein" unter Leitung des Organisten Hundertmark Mendelssohn's „Elias" auf.

— Das bereits erwähnte Musikfest in Straßburg, bei welchem Hector Berlioz sein Oratorium „Die Kindheit des Herrn" dirigiren wird, führt die Benennung: „Oberrheinisches Musikfest" und beginnt am 20. Juni. Alle Gesangsvereine des Elsaß betheiligen sich daran.

— Die bereits von uns angezeigte Aufführung des Mendelssohn'schen „Paulus" am 20. v. M. in Görlitz unter der Leitung des Musikdirector Klingenberg war vom günstigsten Erfolge begleitet. Als Führer des Orchesters an der ersten Violine stand Hofcapellmeister Seifriz. Die Solopartien waren in den Händen des Frl. Klingenberg, dann des Hrn. Rössett, Mitglied des Görlitzer Gesangvereins, und des Hrn. Reichardt aus Dresden.

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Baden-Baden wird ein Werk von Litolff: „Rahel, Legende aus dem 30jährigen Kriege", Text von Plouvier, zur Aufführung vorbereitet.

— Die Oper: „Der Abt von St. Gallen" von Herther kam in Hamburg zur Aufführung.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Von der vom österreichischen Reichsrathe für Kunstzwecke votirten Summe von 10,000 Fl. sind die Componisten Kaeßmeyer und Goldmark, welche Beide, und besonders der Letztere, durch ihre Leistungen auf dem Gebiete der Kammermusik Anerkennung gefunden haben, dann der Dichter Nißl, mit Stipendien bedacht worden.

— Johannes Brahms wurde von der Singakademie in Wien zum Chormeister gewählt.

Literarische Notizen.

— Soeben erschien ein Schriftchen: „Ueber Schiller's Lyrik im Verhältniß zu ihrer musikalischen Behandlung" von F. A. Brandstaetter (Berlin, Dümmler).

— Von Mendelssohn's Reisebriefen wurde der zweite Band ausgegeben. Vom ersten Bande ist bereits die 5. Auflage unter der Presse.

— Der Commentar zu Liszt's Dante-Symphonie von Richard Pohl ist frei bearbeitet ins Italienische übertragen worden, und unter dem Titel „Illustrazione sulla Sinfonia di Dante" bei Aureli u. Co. in Rom soeben als Brochure (24 Seiten) erschienen. Neben manchen interessanten Zusätzen (Citaten aus Dante's Dichtung) zur Pohl'schen „Einleitung zur Dante-Symphonie" (die bekanntlich der Partitur vorgedruckt ist) enthält die Brochure auch eine kurze biographische Skizze über Liszt. Der Verfasser hat sich nicht genannt. Er führt sich aber als „un ammiratore di questo grande" (ein Bewunderer des großen Meisters) ein.

Vermischtes.

— In Coblenz existirt seit einiger Zeit unter dem Namen „Cäcilienverein" (von dem Gründungstage so benannt) ein Dilettanten-Orchesterverein von 60 Mitgliedern. Dirigent ist Musik-Dir. von Röder. Der Verein tritt wöchentlich einmal zusammen, und giebt alle 6 Wochen ein Concert. Nicht active Mitglieder zählt derselbe an 200. Der Verein, der schon ganz Anerkennenswerthes leistet, führt Altes und Neues auf, und war für Coblenz ein längst gefühltes Bedürfniß.

— Das Musikleben in Italien fängt an, einen erfreulichen Aufschwung zu nehmen. Es macht sich immer mehr das Streben bemerkbar, edlere Zwecke als bisher zu verfolgen, und wird jetzt von mehreren Seiten mit Erfolg dahin gestrebt, den Tonwerken der deutschen Meister Eingang zu verschaffen, sowie die Werke der alten großen Epoche italienischer Tonkunst zu neuem Leben zu erwecken. So hat eine Dame, Frau Jessie Laussot in Florenz, einen Gesangverein gegründet, der nun bereits zwei Jahre besteht, und unter ihrer Leitung einen erfreulichen Aufschwung nimmt. Von genannter Dame und ebenso von Rom aus von dem Hrn. Mililotti wurde Musikdirector Riedel angegangen, die Programme seiner sämmtlichen bisher stattgehabten Concerte mittheilen zu wollen, was er auch bereitwilligst that. Bekannt ist ferner, daß ebenfalls seit etwa zwei Jahren in Florenz eine eigene von einer Gesellschaft für Quartettmusik unter dem Titel „Boccherini" herausgegebene Musikzeitung erscheint. Wir entnehmen derselben, daß in der ersten Production der unter der Benennung: „Concerti popolari di musica classica strumentale" stattfindenden Aufführungen unter Anderem Beethoven's C moll-Symphonie, Mendelssohn's Violin- und Clavierconcert einen Bestandtheil des Programms bildeten. In der genannten Zeitschrift finden wir außer ganz treffenden Bemerkungen über die eben erwähnten Werke, auch einen Artikel über Mendelssohn's Octett.

— Wie von Wien aus geschrieben wird, soll es bereits eine ausgemachte Sache sein, daß die Verwaltung der beiden Hoftheater in Wien (Schauspiel und Oper) besonders aus ökonomischen Rücksichten in das Ressort des Staatsministeriums übergehen wird.

Nekrolog.

Ferdinand Stegmayer. †

Gehört Ferdinand Stegmayer auch nicht gerade zu den hervorstechenden Erscheinungen in der Tonwelt, so war er doch immerhin eine beachtenswerthe Künstlernatur. F. Stegmayer war der Sohn des seiner Zeit sehr bekannten Hofschauspielers und Operndirectors Matthäus Stegmayer (namentlich bekannt durch seine Musik zu „Rochus Pumpernikel") zu Wien und daselbst im Jahre 1804 geboren. Schon als Knabe trat bei ihm die Neigung zur Tonkunst zu Tage; er erlernte die meisten damals praktisch angewendeten Instrumente und übte sich mit besonderem Fleiße auf der Violine und dem Pianoforte. In der Theorie erhielt er längere Zeit von Albrechtsberger und später von Seyfried Unterricht. Daß er seine Studien ernsthaft trieb, davon legten damals mehrere nur Manuscript gebliebene Kirchencompositionen Zeugniß ab. Von ihm am Meisten bekannt geworden ist ein Lied mit Chor, das später als Einlage zu Auber's „Falschmünzen" in Deutschland vielfach benutzt wurde. — In ein öffentliches Wirken trat Stegmayer zunächst als Correpetitor, dann kurz darauf als Capellmeister in Linz, erhielt 1825 die zweite Musikdirectorstelle am königsstädtischen Theater in Berlin und wurde 1832 zu Dorn's Nachfolger als Capellmeister am Stadttheater nach Leipzig berufen, wo sich ihm zum ersten Male eine größere und ausgebreitetere Thätigkeit eröffnete. Von hier aus ging er 1838 nach Bremen, dann mit dem Fürsten Woronzoff nach Paris, von da auf dessen Güter nach der Krim, von wo aus er einige Zeit als concertirender Clavierspieler in Rußland reiste, übernahm später wieder die Capellmeisterstelle am Leipziger Stadttheater auf einige Jahre, trat hierauf auch in eine ähnliche Stellung in Prag ein, und ließ endlich sich wieder in Wien heimisch nieder. Hier von Musikunterricht sich nährend, wurde er erst zweiter, dann erster Chormeister des Wiener Männergesangvereins, welche Stellung er aber eingetretener Differenzen halber 1856 an Herbeck abtrat, um der von ihm ins Leben gerufenen Singakademie seine weitere Aufmerksamkeit widmen zu können. Dieser seiner Schöpfung blieb Stegmayer bis an sein Lebensende getreu. Ganz speciell hervorzuheben ist sein Verdienst, den Sinn für die historische Tonkunst in Wien mehr und mehr geweckt zu haben, und für das Bekanntwerden der bedeutendsten älteren italienischen und deutschen Kirchenwerke thätig gewesen zu sein. — Er starb am 6. Mai d. J.

Kritischer Anzeiger.

Instructives.

Für Pianoforte.

Hermann Franke, Op. 2. Sechs Kinderstücke ꝛc. Breslau, C. G. Hientzsch. Pr. 12½ Ngr.

——— Op. 3. Sechs Clavierstücke für die Jugend ꝛc. 2 Hefte. Breslau, ebendaselbst. Pr. Heft I. 12½ Ngr. Heft II. 15 Ngr.

Louis Köhler, Op. 123. Ermunterung zum Fleiße. 30 leichte Uebungsstücke. 3 Hefte. Leipzig, Rob. Forberg. Pr. à Heft 15 Ngr.

Adolf Klauwell, Op. 42. Zwei Kindersonaten ꝛc. 2 Hefte. Leipzig, Carl Merseburger. Pr. à Heft 10 Ngr.

C. C. Brunner, Op. 412. Muthig vorwärts! Ein Cyklus vom Leichten zum Schweren ꝛc. 3 Hefte. Leipzig, ebendaselbst. Pr. à Heft 15 Ngr.

Heinrich Wohlfahrt, Op. 38. Volkslieder mit Variationen als instructive Tonstücke ꝛc. 2 Hefte. Leipzig, ebendaselbst. Pr. à Heft 15 Ngr.

——— Op. 41. Erheiterungen. Leichte melodische Rondos ꝛc. 3 Hefte. Leipzig, ebendaselbst. Pr. à Heft 10 Ngr.

Mit Ausnahme von Hermann Franke macht sich bei sämmtlichen hier namhaft gemachten Componisten mehr oder weniger schon ein gewisser Grad von einem Zuviel in dem künstlerischen Schaffen bemerkbar; es scheint zu Zeiten wirklich, als sei die Composition für instructive Zwecke eine Beschäftigung der Tonsetzer in müssigen Stunden, wo man zu vielem Denken nicht gerade recht aufgelegt ist. Freilich dürfte in vielen Fällen auch der pecuniäre Zweck des Componisten hauptsächlich Ursache zu solcher Thätigkeit sein. — Die „sechs Kinderstücke" von H. Franke enthalten „Weihnachtslied", „Studie", „Festmarsch", „beim Ringeltanz", „Märchen" und „Vöglein ist gestorben". Desselben Componisten „Sechs Clavierstücke" bieten: „Kirmeswalzer in der Oper", „Märchen" „Vergißmeinnicht" „Maskenball" und „Schmetterling". Nach Allem, was wir diesen ersten Versuchen herauszunehmen im Stande waren, haben wir die Ueberzeugung gewonnen, daß Franke ein tüchtig gebildeter, und mit gutem Zeug ausgerüsteter Musiker sein müsse. Seine vorliegenden Arbeiten haben uns unter den übrigen mitverzeichneten am Meisten angesprochen, er zeigt bei instructiver Schreibweise zugleich auch ein edleres Streben, er bietet den Schülern auch Stoff zu geistiger Anregung und somit können wir die Franke'schen Compositionen einer vielseitigen Beachtung empfehlen.

Louis Köhler steht in gewisser Sphäre als eine beachtenswerthe Autorität da, aber dessenungeachtet scheint er doch in Etwas der Vielschreiberei zu verfallen geneigt zu sein, nur tritt bei ihm gegen Andere der Unterschied zu Tage, daß er immer gewisse Grenzen innezuhalten weiß und die Composition für instructive Zwecke bei Weitem noch nicht zum Handwerke herabwürdigt. Dazu ist er ein viel zu feiner Musiker. In seinen vorliegenden Arbeiten befindet sich unter dem Guten auch manche Mittelmäßigkeit, und daher können wir auch nur einen Theil, gewisse Nummern zur Benutzung empfehlen.

Die „Kindersonaten" von Klauwell vermochten uns nur geringes Interesse einzuflößen; dieselben sind dem Spielraum des Kindes gemäß und der Fingersatz auch dem entsprechend gesetzt, und tragen im Allgemeinen nur der äußern Form Rechnung. Etwas Gehaltvolleres konnten wir daraus nicht entnehmen.

„Muthig vorwärts!" von Brunner enthält einen Cyclus vom Leichten zum Schweren fortschreitender Uebungsstücke, Fingerübungen u. s. w. in drei Heften, in denen das erste kleine Uebungsstück im Umfange von fünf Tönen bis zur Octave, das zweite solche über eine Octave hinaus und das dritte dergleichen zur Beförderung des Vortrages enthält. Unter diesen ist das Letztere das Brauchbarste, obwol die Einflüsse einer zu mechanischen Thätigkeit sich durchaus nicht verkennen lassen. Brunner componirt sich stets wieder selbst, und hiermit dürfte seiner ganzen künstlerischen Wirksamkeit die treffendste Bezeichnung gegeben werden. Die Begründung der Titelbenennung „muthig vorwärts" können wir ebenfalls nicht recht einsehen, zumal der Autor selbst im Rückschreiten begriffen ist.

Wohlfahrt's „Volkslieder" und „Erheiterungen" sind leicht hingeworfene Waare, die bei den Schülern wol eher Langweile als Vergnügen zu verursachen im Stande sein dürften. Die „Erheiterungen" sind beachtenswerther als die „Volkslieder". Die Benutzung derartiger Sachen läßt sich ebensowenig empfehlen als abrathen, da der Geschmack in solchen Fällen sowol bei den Musiklehrern als auch bei den Laien ein gar zu verschiedener ist. β—.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

O. Bach, Op. 7. Großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (Nr. 1, Cismoll) ꝛc. Leipzig und New York, J. Schuberth u. Co. Pr. 3⅔ Thlr.

Friedrich Kiel, Op. 16. Sonate für Pianoforte und Violine ꝛc. Berlin, Schlesinger. Pr. 2¼ Thlr.

Ueberblicken wir diese zwei genannten Arbeiten, so ist eine jede in ihrer Sphäre als eine bemerkenswerthe hinzustellen. Bach's Trio — dem regierenden Herzog Ernst zu Sachsen dedicirt — verdient schon um so mehr die Beachtung, als in neuerer Zeit wenig für diese Gattung producirt wird. Der Eingang desselben macht durch seine rhythmischen Gestaltungen (Adagio ⁹/₁₆ Tact) einen wahrhaft pompösen Eindruck, bis endlich mit einem Allegro agitato (⁴/₄ Tact) ein Ringen der Tonmassen, eine packende dramatische Lebendigkeit zu Tage tritt, die endlich in einem Presto ihren höchsten Gipfelpunct erreicht. Das hierauf folgende Andante non troppo lento (⁶/₈ Tact) hat uns im Allgemeinen weniger angesprochen, dagegen zeichnet sich wieder das Scherzo (Presto und später Prestissimo) durch sein immer reicher sich gestaltendes ein-

sches Motiv in weit vortheilhafterer Weise aus. Das Finale (Molto Allegro quasi Presto) weiß das Trio wirkungsvoll zum Abschluß zu bringen. Das Einzige, was uns bei Bach noch nicht so entschieden entgegentrat, war die selbständige Ausgeprägtheit seines Styles, was sich allerdings nach so tüchtig angelegten Werken, wie das Trio ist, mit bester Hoffnung noch erwarten läßt. Nur rüstig fortschreiten auf der betretenen Bahn, das Uebrige wird sich dann schon finden.

Kiel's Sonate verräth uns bei dem ersten Anblick, daß wir es mit einem gelehrten Musiker zu thun haben. Derselbe verfolgt nach gewisser Seite hin, wie wir früher schon einmal in d. Bl. andeuteten, seinen eigenen Weg, und zwar mit einem wol seltenen Glücke. Nur will es uns bedünken, als könne sich doch in diesem Falle eine gewisse Einseitigkeit, die man nicht gerade durchweg Originalität nennen dürfte, einschleichen, wodurch dem Werke selbst ein innerer Zwang in der Fortentwickelung aufgebürdet wird, der sich auch später dem Hörer in gewissem Grade bemerkbar macht. Die vorliegende Sonate von Kiel dürfte einige solcher Züge in sich enthalten, wiewol im Allgemeinen der Eindruck in der Hauptsache ein günstiger bleiben wird. Es kommt dem Autor dabei sehr gut zu Statten, daß er bei der Ausgeprägtheit seines Styles zu fesseln versteht, er weiß das Packende in richtigem Maße zu treffen, und daher wird es ihm auch möglich werden, stets einen vortheilhaften Effect zu erzielen. In der thematischen Arbeit ist Kiel durch und durch Meister. β—.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerchor.

Joh. Schondorf, Op. 11. Stürme des Frühlings, brechet herein. Für vierstimmigen Männerchor. Berlin, Schlesinger. Ohne Opuszahl. Partitur und Stimmen 1/2 Thlr.

C. Kuntze, Op. 75. I. u. II. Heitere vierstimmige Männergesänge. Vierte Folge Nr. 3 und 4. Partitur und Stimmen à 22 1/2 Ngr. Ebendaselbst.

Hermann Müller, Op. 1. Drei Lieder für Männerchor. Partitur und Stimmen 15 Ngr. Leipzig, Katzsch.

A. Berlyn, Op. 136. Zwei vierstimmige Männergesänge. Leipzig und Zwickau, Kahnt. Partitur und Stimmen 17 1/2 Ngr.

Franz Abt. Deutsche Sängerhalle. Auswahl von Originalcompositionen für vierstimmigen Männergesang, gesammelt und herausgegeben ꝛc. Breslau, Leuckart. Zweiter Band. I., II. und III. Lieferung à 20 Ngr.

Die Composition von Joh. Schondorf „Stürme des Frühlings, brechet herein", Dichtung von Ernst Scherenberg, ist ein Pracht- und Kernlied, um es kurz zu sagen. Es giebt doch noch unter den zahllosen Männergesangscomponisten den einen oder anderen, der von der Natur besser ausgestattet ist und den richtigen Fleck zu treffen versteht. Ohne etwa auf bedeutende Erfindungskraft Anspruch machen zu können, spricht das Lied einen so naturwüchsigen Zug und Schwung, eine so populäre und faßliche Haltung aus, daß hiermit wiederum der Beweis geführt ist, wie eine im günstigen Moment mit wenigen, aber treffenden Strichen hingeworfene Zeichnung mehr wirken kann, als eine fein und wohlgelungen ausgeführte Detailcomposition. Die Frische und Natürlichkeit der Empfindung kann da sehr den Mangel an Erfindung ersetzen — nur sitzen muß der Hieb; man muß den Pulsschlag fühlen. Und an dem leiseren oder stärkeren Nachzittern in der eigenen Brust fühlen wir, daß in Wahrheit der Gedanke geboren ist. Die Männergesangsliteratur hat viele politische und patriotische Lieder aufzuweisen, aber bei den meisten wird man eher verstimmt als gehoben. Theils wohnt ihnen nicht genug musikalische Bedeutsamkeit inne, theils merkt man auch eine zu deutlich ausgesprochene Demonstration und Tendenz ihnen an, so daß man eher politisch verstimmt, als patriotisch erhoben wird. In diesem Falle trifft dann der Goethe'sche Ausspruch zu, „ein politisch Lied sei ein garstig Lied". Damit ist aber nicht etwa der Stab gebrochen über patriotische Lieder; der Leser wird das Richtige meiner Meinung schon herausfühlen. Die Dichtung zu dem eben genannten Kernliede von Schondorf ist in Wahrheit auch ein ächt patriotisches Lied, so schwungvoll und treffend, daß es verdient, in weiteren Kreisen bekannt zu werden.

C. Kuntze's Op. 75 I. und II. enthält ein recht gehaltenes, keck hingeworfenes Husarenlied und ein sentimentales „Verschwiegene Liebe" aus dem „Quickborn", das in Kuntze's leichter Weise geschrieben ist; ferner ein „Vaterlandslied", das freilich auf dem breitgetretenen Geleise der Mittelmäßigkeit sich herumtummelt. Kuntze's Hauptstärke liegt im Komischen. Und dafür hat der Componist auch im zweiten Hefte gesorgt; „Alles und Nichts" oder „Elise" zwingt uns wirklich zum Lachen; etwas Anderes hat der Componist nicht gewollt. Es muß auch solche Käuze geben. Ich bin weit entfernt, über solche Schnurrpfeifereien das Verdammungsurtheil auszusprechen; aber ich mag sie bei Leibe nicht so hören, wie sie die Männergesangvereine gewöhnlich singen, und an keiner unpassenden Stelle und zu keiner ungelegenen Zeit. — Das Op. 1 von Hermann Müller enthält drei Lieder, aus denen noch keine deutliche Physiognomie blickt. Sie klingen noch unempfunden und sind einem sehr eng begrenzten Horizonte entsprungen. Alle drei Lieder leiden übrigens an Sentimentalität, aber an etwas sehr blasser. Solche hohle Empfindelei schickt sich nicht für Männerchöre. — Die Berlyn'schen zwei Lieder „Was ist Glück" und „Trinklied am Main" haben zwar nichts besonders Bemerkenswerthes an sich, sind aber von einem gewissen frischen Zuge angeweht und haben auch den Vorzug leichter Sangbarkeit. — Die „Deutsche Sängerhalle", zu welcher verschiedene Componisten Beiträge geliefert, versorgt die Männergesangvereine mit Material der verschiedenartigsten Stimmungen. Im angeschlagenen Tone stehen sie ziemlich alle auf derselben Stufe, bald etwas mehr oder weniger pikant, oder auch langweilig und trocken, wie das bei solchen Sammelwerken immer vorzukommen pflegt. Die Sammlung erfüllt aber ihren Zweck, wenn man den Standpunct berücksichtigt, den die Männergesangvereine rücksichtlich ihrer Geschmacksrichtung einnehmen. In Lieferung I. steht an der Spitze ein recht muthig in die Welt gesungenes, markvolles Vaterlandslied von Louis Köhler, zur Ausführung auch den schwächsten Vereinen mundgerecht gemacht. Der Eichendorff'sche „Trost" von C. Ecker giebt blos klingende Noten zu dem poetischen Texte; das „Lied vom Rhein" von H. Bönicke ist wirkungsvoll gesetzt, aber nicht eigenartig erfunden; „Die Sonne geht zur Ruh" von Zimmermann strebt nach Charakteristik, ohne es jedoch zu einem brennenden Puncte zu bringen. „Herr Durst" von H. Dorn beschließt diese Lieferung. Dorn versteht sich auf Humor, er trifft auch hier wieder die richtige Stelle. In der zweiten Lieferung beginnt „Rheinfahrt" von J. Beschnitt (Op. 11); das eingeflochtene Baritonsolo war für eine Persönlichkeit des Cölner Männergesangvereins, dem es gewidmet ist, berechnet. Die Composition klingt gut, ohne irgend bedeutend zu sein. „Schifferständchen" von Abt (Nr. 4, Op. 17 b) ist mit gefälligem, sangbarem Geschick gemacht, die Gedanken freilich bei Abt schon dagewesen. „Der Ritter vom Rhein" von Ed. Thiele hat etwas Kerniges und ist mit Wirkung geschrieben. „Toast" von C. Reinecke hat einen recht anregenden Schwung und zeichnet sich durch gute Stimmenbehandlung aus. „Die Studenten" von Joh. Herbeck (den Paulinern gewidmet) sind ein größer angelegtes Stück, das nicht ohne Eigenthümlichkeit ist, aber auch gut geschulte Kräfte erfordert. „Um Pfingsten" von O. R. Schäffer ist gut gemacht, mit heiterer Physiognomie so recht harmlos singend. Das „Frühlingslied" von B. C. Becker ist nicht ohne Schwung, wenn auch nicht gerade die Erfindung zur Eigenthümlichkeit sich erhebt; aber es sondert sich doch etwas von dem gewöhnlichen Wege ab. „Sommernacht" von J. H. Stuckenschmidt strebt zwar nach Erfassung der Stimmung im Gedicht (von Reinick), läßt aber in der Musik doch die Romantik vermissen.

Emanuel Klitzsch.

Gesänge für gemischten Chor.

Franz Magnus Böhme, Op. 1. Psalm 121 für Chor und Solostimmen ꝛc. Dresden, C. F. Meser. Pr. 16 Ngr.

——— **Op. 2.** *Pater noster.* Vierstimmiger Chorgesang ꝛc. Dresden, ebendaselbst. Pr. 7 1/2 Ngr.

Carl Zöllner, Op. 24. Sechs Lieder für gemischten Chor ꝛc. Leipzig und Zwickau, C. F. Kahnt. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Einer neuen Erscheinung in der Componistenwelt gegenüber muß man immer noch einen zurückhaltenderen Standpunct, ein milderes Maß annehmen, da in den Erstlingsproductionen gewöhnlich noch die Einflüsse der Schule sich geltend machen. Magnus Böhme tritt uns mit seinen beiden ersten Werken auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst entgegen, für welche er auch die hauptsächlichsten Anlagen zu haben scheint. Beide sind wol fleißig und correct gearbeitet, entbehren aber dabei doch noch zu sehr der Frische, der Lebendigkeit, sie sind mit einem Worte noch zu sehr an die Regeln und Gesetze der Schule gebunden. Der erste Satz des 121. Psalms ist geradezu ermüdend, wohingegen der zweite (Quartett mit Chor) schon durch größere Mannichfaltigkeit, durch seine lebendigeren Rhythmen ein regeres Interesse zu erwecken vermag. Im dritten tritt wieder die kirchliche Seite am bemerkbarsten zu Tage, wobei dann natürlich auch eine Fuge nicht fehlen darf. — Dem Pater noster haben wir noch weniger Interesse als dem Psalme abzugewinnen vermocht; dasselbe machte auf uns einen leider ziemlich matten Eindruck. Wir wollen daher, ehe wir über Böhme's

künstlerisches Wesen ein allgemeineres Urtheil abgeben, den ferneren Erzeugnissen seiner Muse entgegensehen.

Carl Zöllner, der bei den Männergesangvereinen so beliebte Todte, tritt uns hier mit Gesängen für gemischten Chor entgegen, die wir eigentlich zu seinem musikalischen Nachlasse rechnen können. Dieselben gehören gewiß zu dem Besten, was der Verstorbene innerhalb seiner Sphäre geleistet hat. Das Heftchen enthält folgende Nummern: „Stille Sommernacht" („Die Pappelzweige rauschen ꝛc."), „Der Mai" („Es schmückt die Natur"), „Das Thal der Liebe" („Kennst du das Thal"), „Die Schwalben" („Das Kindlein sprach zur Mutter"), „Hochzeitsgesang" („Glück und Freude, Heil und Segen"), „Tyrolerlied" („Von der Alp hernieder"), die sämmtlich Frische der Empfindung, wahre Charakteristik der Texte und musikalische Lebendigkeit athmen. Es dürfte bei diesen Gesängen wirklich schwer werden, einem bestimmten Liede den Vorrang zu geben, die alle in ihrer Art so fertig und in sich abgerundet sind, daß man immerwährend in Zweifel über die wirkliche Preisertheilung bleibt. An dem „Hochzeitsgesange" werden die Vereine eine passende, effectmachende Gelegenheitscomposition finden, es wird Einem hierbei geradezu zu Muthe, als habe Zöllner diesen Gesang gleich nach den Eindrücken, die er auf einer Hochzeit erhalten, componirt; die wahre hochzeitliche Stimmung; erst das Ernste des Actes, sodann die sich immer steigernde Lebendigkeit der Gesellschaft bis zum Scherzen sind darin so treu, wahr und natürlich niedergelegt, daß ein augenblickliches Zünden bei der Vorführung dieses Gesanges nicht ausbleiben kann. Somit sei Zöllner's Arbeit einer recht vielseitigen Benutzung empfohlen. β—.

Franz Abt, Op. 212. Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Lieferung I. Berlin, Schlesinger. Partitur und Stimmen 20 Ngr.

Diese Lieferung enthält zwei Stücke: „Zur Drossel sprach der Fink" von P. Cornelius und „Wem Gott ein braves Lied bescheert" von Conradi. Der Componist hat beide in einem leichten, anmuthigen Gewande musikalisch wiedergegeben, so daß sie manchen Vereinen eine angenehme Unterhaltung gewähren werden.

Emanuel Klitzsch.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Louis Jungmann, Op. 16. Caprice. Leipzig, Friedr. Hofmeister. Pr. 22½ Ngr.

——— Op. 19. Polonaise. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 17½ Ngr.

Richard Noch, Op. 15. Berceuse. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 15 Ngr.

——— Op. 16. *Cicha Modlitwa*, Fantaisie pour le Piano sur 8 Chants réligieux polonais etc. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 22½ Ngr.

Emanuel Kania, Op. 21. *Deux Valses de Salon* etc. Leipzig, ebendaselbst. Pr. Nr. 1. 12½ Ngr. Nr. 2. 15 Ngr.

Ch. B. Lysberg, Op. 94. *Sur l'onde*, petit poème musicale etc. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 10 Ngr.

——— Op. 95. *Chant d'Helvétie*. Deuxième Fantaisie sur „Guillaume Tell" de Rossini etc. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 25 Ngr.

A. Mayerhöfer, Op. 1. *Fantaisie-Mazurka* etc. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 12½ Ngr.

——— Op. 2. *Réverie-Nocturne* etc. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 12½ Ngr.

——— Op. 4. *Grande Polka caractéristique* etc. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 15 Ngr.

A. Herion, Op. 7 und 8. *Deux Valses* etc. Dresden, Adolf Brauer. Pr. Op. 7. 8 Ngr., Op. 8. 10 Ngr.

Schon früher hatten wir einmal Gelegenheit, über Jungmann's Compositionen referiren und dabei in günstiger Weise uns über dieselben aussprechen zu können. Auch diesmal befinden wir uns in der Lage, über die vorliegenden beiden Werke des Componisten ein gleiches Urtheil zu fällen. Jungmann ist im besten Sinne des Wortes Musiker, es ist bei ihm durchaus nicht das gewöhnliche Anlehnen an die modernen Saloncomponisten vorhanden, seine Vorbilder sind höherer Art. Die „Caprice" ist ein fesselndes, spannendes Opus und macht bei geläufigem guten Vortrage Effect, und in der „Polonaise" findet die edle Grazie und stolzes Selbstbewußtsein ihre sinnigste Vereinigung, so daß beide Werke der Benutzung wol empfohlen werden können.

Auch R. Noch gehört derjenigen Künstlerclasse an, die aus rein innerem Triebe und nicht aus Speculation an ein Selbstschaffen gehen. Die „Berceuse" ist ein gefälliges, nicht gerade sehr bedeutende technische Anforderungen stellendes gut musikalisches Werk, während die „Phantasie über drei polnische Nationalgesänge" mehr wol den allgemeinen Zeitinteressen Rechnung zu tragen beabsichtigt, obwol auch diese Arbeit zu Gunsten ihres Autors spricht.

Von den beiden Salonwalzern Kania's hat uns der zweite (Es dur) am Meisten angesprochen. Der erste (As dur) hinterließ nur einen matten Eindruck, wohingegen der zweite durch seine lebendige Rythmik uns zu fesseln wußte. Im Allgemeinen müssen wir zugestehen, daß Kania uns schon früher mit werthvolleren Productionen, als die vorliegenden, entgegengetreten ist.

Lysberg ist einer jener Saloncomponisten, die einen bestimmten Kreis von Dilettanten zu ihren Verehrern zählen. Bei aller Anständigkeit der Arbeit läuft es doch noch in den meisten Fällen auf einen etwas zu gekünstelten Effect hinaus, von dem jeder dieser Classe angehörige Componist gewöhnlich seinen eigenthümlichen hat. Daher ist die Beurtheilung derartiger Compositionen zu sehr dem verschiedenen Geschmacke unterworfen, weshalb es eigentlich für Lysberg's Freunde nur eines Hinweises auf die vorliegenden Novitäten bedarf. Diese werden mit Vergnügen davon Gebrauch machen.

Mayerhöfer scheint, den ersten Werken nach zu urtheilen, der allergewöhnlichsten Salonschreiberei zu verfallen. Ob er aber auch in dieser Gattung Glück zu machen berechtigt ist, müssen wir bezweifeln, denn bis jetzt haben wir seinen Arbeiten nichts Sonderliches entnehmen können, es ist das Alte, längst dagewesene Triviale, was in erneuter Reproduction sich vor Augen stellt.

Etwas besser wenn gleich auch nicht um Vieles steht es mit Herion, es ist doch hier immer noch etwas Musikaliches vorhanden, welches wenigstens einigermaßen zu interessiren vermag. So lange die Componisten nicht zu der Einsicht gelangen, daß auch die Unterhaltungsmusik von höherem Streben als die gewöhnliche Ohrenkitzelei inspirirt sein muß, so lange werden auch nur wenige auserwählt bleiben, die Gutes zu leisten wirklich im Stande sind. β—.

S. W. Markull, Op 83. Impromptu. Hamburg, Fritz Schuberth. Pr. 15 Ngr.

——— Op. 85. Ein Brautlied. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 15 Ngr.

——— Op. 87. Gondoliera. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 18 Ngr.

——— Op. 88. Jagdstück. Leipzig, ebendaselbst. Pr. 20 Ngr.

Die Stücke gehören den besseren ihres Genres zu; sie wollen zwar unterhalten, doch nicht blos durch müßige Klang- und Melodiemacherei, sondern durch Stimmungsausdruck in charakteristischer Form. Auf Originalität und Bedeutung machen sie nicht Ansprüche, erfüllen aber bescheidenere Zwecke voll und in musikalisch ehrenwerther Weise.

Das Impromptu ergötzt durch eine Trillerfigur und deren hübsche Durchführung, die sich harmonisch voller und voller gestaltet, dabei aber immer gut cantabel bleibt. Das Stück hat beim Verspielen bereits Glück gemacht; — in der Mittelpartie etwas gedrängter gehalten, würde der Effect noch reizender sein. — Das Brautlied beginnt wie ein schlichter freundlich festlicher Chor, zu dem nach und nach immer mehr Begleitungsmasse tritt und das einfache Lied wie einen mehr und mehr anwachsenden Brautzug auf die Sinne wirken läßt. Es wäre nur in der Harmonie etwas mehr Neuheit und Abwechslung zu wünschen gewesen, eine Bemerkung, die für die meisten Compositionen Markull's gelten kann; nicht daß er (nach vielfach gebräuchlicher Art) originelle Harmonien herbeireflectiren soll — auf diesem Wege „originell" zu componiren ist selbst impotenten Componisten allenfalls möglich; nein wir meinen, daß der Natur Markull's darin eine innere Erweiterung anzuwünschen sei. Obiges Brautlied wirkt indessen auch so, wie es ist, auf nichtverwöhnte Hörer günstig bei gutem Vortrage. — Die Gondoliere hat einige zu unbestimmt wirkende, obschon melodisch ansprechende Partien. Sonst enthält das Stück hübsch klingende Sätze in netter Ausführung. — Das Jagdstück hätten wir noch anregender gewünscht; Motive und Rhythmik sprechen zwar einzeln an, sind in der Durchführung aber zu gleichartig. Das Stück ist indessen für Uebungszwecke wohl zu verwenden.

L. K.

Literarische Anzeigen.

Rob. Schumann's Werke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Op. 29. Zigeunerleben; Ged. v. Geibel, f. kl. Chor m. Pftebegl. F. kl. Orch. instr. v. C. G. P. Grädener. Part. 1 Thlr. 5 Ngr. Orchst. 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 136. Ouverture z. Goethe's Hermann u. Dorothea, f. Orch. Part. 1 Thlr. 15 Ngr. Orchst. 3 Thlr. Pfte. à 4 ms. 1 Thlr. à 2 ms. 25 Ngr.

Op. 137. Jagdlieder. 5 Ges. a. Laube's Jagdbr. f. vierst. Männerch. (m. 4 Hörnern ad lib.). Part. u. Stim. 2 Thlr. 5 Ngr.

Op. 138. Spanische Liebeslieder. Cyklus v. Ges. a. d. Spanischen v. Geibel f. eine u. mehrere Stim. m. Pftebegl. à 4 ms. 3 Thlr. Dasselbe m. Pftebegl. à 2 ms. 2 Thlr. — Dasselbe einzeln No. 1—10 à 5—12½ Ngr.

Op. 140. Vom Pagen u. d. Königstochter. 4 Balladen v. Geibel f. Soli, Chor u. Orch. Part. 6 Thlr. Clav.-Ausz. 3 Thlr. Orchst. 5 Thlr. Singst. 2 Thlr.

Op. 142. 4 Gesänge f. 1 Singst. m. Pftebegl. 22½ Ngr.

Op. 143. Das Glück von Edenhall. Ballade v. Uhland, bearb. v. Hasenclever f. Männerst., Soli u. Chor m. Orch. Part. 3 Thlr. 15 Ngr. Clav.-Ausz. 1 Thlr. 10 Ngr. Orchst. 4 Thlr. 10 Ngr. Singst. 25 Ngr.

Op. 144. Neujahrslied v. Rückert f. Chor m. Orch. Part. 4 Thlr. 10 Ngr. Clav.-Ausz. 2 Thlr. 10 Ngr. Orchst. 3 Thlr. 20 Ngr. Chorst. 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 147. Messe f. vierst. Chor m. Orch. Part. 5 Thlr. 10 Ngr. Clav.-Ausz. 3 Thlr. 25 Ngr. Orchst. 6 Thlr. Chorst. 1 Thlr. 20 Ngr.

Vorstehende Werke, die in vielfachen Aufführungen sich in kürzester Zeit die Gunst des Publicums erworben und von den Kritikern die besten Besprechungen erfahren haben, empfiehlt die Verlagshandlung allen geehrten Concert-Directionen etc. zu gef. Beachtung, und ist jede solide Buch- und Musikhandlung in den Stand gesetzt, dieselben zur Ansicht vorzulegen.

Neue Musikalien

im Verlage von

Joh. André in Offenbach a. M.

Pianoforte mit Begleitung.

Haydn, Jos., Trios f. Pf., V. u. Vlc. Neu mit Fingersatz von C. Czerny. Part. u. St. 15. Sam. 1 Thlr.

Wichtl, G., Op. 56. Les deux Amis. 6 Duettinos p. Pf. et V. conc. 1. Offenbach, Orphée aux En. 2. Gounod, Faust. 3. Verdi, Vêpres sicil. 4. Flotow, Martha. 5. Verdi, La Traviata. 5. Verdi, Rigoletto zu 13 Ngr.

Pianoforte allein.

Cramer, H., Op. 84. Le jeune Pianiste. Fantaisies instr. 43. Offenbach, Orphée. 44. Gounod, Faust. 45. Verdi, Ballo in m. à 13 Ngr.

——— Op. 104. Morceaux élég.
No. 8. Strauss, Jos., Wiener Kinder-W. 13 Ngr.

——— Potp. élég. 107. Gluck, Orpheus. 20 Ngr.

——— Chants nation. 28. Bóze cós Polske. 29. Chant patriot. de la Bohème. 30. Hymne constit. espagn. (Nationalfahnen in Farbendruck) zu 5 Ngr.

Haine, C., Op. 13. Frühlingsregung, Capriccio. Ks. 10 Ngr.

Jungmann, A., Op. 176. Zither-Ständchen. D. 13 Ngr.

——— Op. 177. Zu Dir zieht es mich hin. D. 13 Ngr.

Krüger, W., Op. 80. Rigoletto de Verdi, Transcript.-Fant. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Ouvert. Don Juan, bearb. v. Jul. André. 10 Ngr.

——— Oper Don Juan (Ouvert. u. 4 Hefte beliebte Stücke) bearb. v. Jul. André. 2. verm. Ausg. 3 Thlr. 4 Ngr.

Muster-Sammlung (Anthologie classique).
No. 6. J. S. Bach, Gavotte. Dm. No. 7. J. S. Bach, Gigue. B. à 5 Ngr.

Schmitt, Dr. Aloys, Clavierschule. 4te Stufe. Op. 115. No. 3. Octaven-Uebung. 20 Ngr.

Speidel, W., Op. 23. Polka brillante. G. 54 kr.

——— Op. 25. Menuett-Phantasie. Es. 1 fl. 3 kr.

Gesang-Musik.

Goltermann, G., Op. 39. Drei Gesänge für 4stim. Männerchor. 1. Ein König ist der Wein. 2. Schneeglöckchen. 3. Gebet von E. Geibel. (Part. allein 15 Ngr. St. allein 20 Ngr.) Part. u. St. 1 Thlr.

Stauffer, Th., Op. 6. Aus den Schweizer-Bergen. Ein Cyklus von Schweizer-Liedern f. eine Singst. mit Pianof.
Heft I. In dem Thale (No. 1. Sehnsucht. No. 2. Schiffers Morgenlied. No. 3. Schiffers Abendlied. No. 4. Alpenaufzug). 25 Ngr.

Volkslieder, illustrirte, mit deutsch. u. engl. Text.
No. 24. Lang ist's her (Long, long ago) 8½ Ngr.
„ 25. Der rothe Sarafan (The scarlet sarafan) 8½ Ngr.

In neuen Ausgaben erschienen:

Gumbert, Rich., Op. 27. Der 57r u. 58r. Komisches Lied f. Bass m. Pf. Neue Ausg. m. engl. T. u. Vign. D. 18 Ngr.

Händel, G. F., Variat. The harmonious Blacksmith. Neue Ausg. mit Fingersatz. 8 Ngr.

Orpheus, Opernstück f. 2 Fl. 18 Ngr.
No. 10. Boieldieu, Airs Jean de Paris. 18 Ngr.
„ 12. Hérold, Aire Zampa. 25 Ngr.
„ 32. Weber, C. M. de, Airs Preciosa. 18 Ngr.

Ouverturen f. Pf. u. V. (Vlc. ad lib.). Mozart, Don Juan. 15 Ngr.

Ouverturen f. kl. Orch. Boieldieu, Dame blanche. 1 Thlr. 25 Ngr.

Für grosse

Gesangvereine und Sängerbünde

ist soeben erschienen:

Scheidegruss

an die Sonne.

Schlussgesang

bei einem Sängerfeste im Freien.

Für Mannerchor

mit Begleitung von Blasinstrumenten

componirt von

WILHELM TSCHIRCH.

Op. 58.

Instrumental- und Singstimmen-Partitur mit untergelegtem Clavierauszuge Pr. 1 Thlr. Singstimmen Pr. 10 Ngr. Einzelne Singstimmen Pr. 2½ Ngr.

Leipzig und *Zwickau*, Verlag von **C. F. KAHNT.**

Ein Capellmeister, welcher seit mehreren Jahren an einem grossen Stadttheater fungirt, sucht eine anderweitige Stellung. Sei es eine städtische oder an grossen Vereinen und Musikinstituten, so ist derselbe bereit, dieselbe anzunehmen, wenn sie ihm eine gesicherte Existenz auf die Dauer bietet. Die Redaction dieses Blattes ist gern bereit, Näheres mitzutheilen und den betreffenden Herrn zu empfehlen.

Gesang-Vereinen

empfiehlt sich zur Anfertigung von Fahnen auf Seidenstoffen ohne Naht die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in *Leipzig*.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 12. Juni 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Treuwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 24.
Achtundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
C. Schreiber & Sohn in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Wagner's „Ring des Nibelungen". Von H. Porges. II. — Ein Carneval in Rom um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Von C. F. Weitzmann. (Fortsetzung.) — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Cassel, Königsberg). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Richard Wagner's „Ring des Nibelungen".

Von

Heinrich Porges.

II.

Wir wollen uns nun zur Betrachtung der bereits erwähnten Vorrede Wagner's wenden; bevor wir aber das Specielle derselben ins Auge fassen, wird es nicht unangemessen sein, das Eigenthümliche von Wagner's Kunstideal in Kürze zu erörtern. Wenn wir die Entwickelung Wagner's zu erkennen suchen, die soweit als eine abgeschlossene zu betrachten ist, als er sich nun mit vollster Klarheit der Ziele bewußt ist, die er zu erreichen hat, und der Wege, die zu ihnen führen; so wird uns die wichtige Analogie, welche Wagner's Geistesgang mit dem Schiller's hat, als besonders bedeutungsvoll erscheinen. Bei flüchtigster Betrachtung sehen wir, wie bei diesen beiden Künstlern derjenigen Epoche, in welcher wir sie in ungetheiltester Einheit ihres Wesens schöpferisch thätig erblicken, und wo sie in staunend rascher Folge Werk auf Werk zur Vollendung bringen, eine Zeit vorangegangen ist, in der sie mit aller Kraft ihres Geistes dahin strebten, das Wesen des künstlerischen Schaffens zu erfassen und mit klarem Bewußtsein zu ergründen. Und wenn wir es nun auch als naturgemäß anerkennen müssen, daß dem Künstler, sobald er diesen für ihn nothwendigen Proceß einmal vollbracht, und die volle Einheit seines Geistes und Naturwesens wieder in sich hergestellt hat, nun, im wonnigen Vollgefühle lebendigen Schaffens, die hinter ihm liegende Zeit vorwiegend reflectiver Thätigkeit als eine drangvolle erscheinen muß, und er sie in manchen Momenten zu unterschätzen geneigt sein wird; so werden wir doch gerade durch ein Eindringen in diese Epochen, welche gleichsam die Geburtswehen großer Geistesthaten bilden, wichtige Resultate für die Erkenntniß des Wesens der Kunst erlangen.

Wir haben die Gleichartigkeit der Entwickelung betont, welche wir bei Schiller und Wagner finden; ebenso wichtig ist aber der Gegensatz, in dem Beide zu einander stehen. Es ist dies der im Wesen der Menschennatur tief begründete Widerstreit des Idealisten und Realisten. Und hierin liegt es auch, daß Wagner's theoretische Schriften für unsere Zeit dieselbe Bedeutung besitzen, welche Schiller's ästhetische Abhandlungen für die classische Epoche unserer Literatur gehabt haben. Wagner's Schriften haben deshalb ein so einziges Gepräge, weil in ihnen das erste Mal ein Künstler, dessen Streben, mehr als es vielleicht jemals bei einem anderen Dichter der Fall war, auf unmittelbare und erschöpfende Verwirklichung des Geschaffenen hindrängt, diese seine Forderungen in zusammenhängender Form auszusprechen sucht. Es ist von Interesse zu sehen, wie es zuerst ein sentimentaler*) Dichter (Schiller) unternimmt, das Wesen der Kunst zu ergründen und ihre Ziele festzustellen, und wie nun ein naiver Dichter (Wagner) ebenso dazu gedrängt wird, mit bewußtem Geiste einzudringen in das Geheimniß der schöpferischen Thätigkeit, und sein Kunstideal mit Bestimmtheit zu formuliren.

Schiller spricht die höchste Aufgabe, welche das Kunstwerk zu erfüllen hat, in den Worten aus, daß darin „aller Stoff durch die Form vertilgt sein müsse", das ist: das Gesetz der absoluten Formalität; und Wagner verlangt, daß das Kunstwerk als allseitig begrenzt den Sinnen gegenüber zu stehen habe, das ist: das Gesetz der absoluten Realität. Die Erfüllung dieser Forderung ist eben nur durch eine Vereinigung aller Künste möglich, welche ja in der ungetheilten Einheit des menschlichen Wesens selbst ihre natürliche Basis hat. So entgegenstehend nun auch die Form erscheint, in der diese Resultate ausgesprochen sind, so leiten dieselben doch zu gleichem Ziele. Nimmt Wagner seinen Ausgangspunct von der sinnlich vorhandenen harmonischen Einheit des Menschen, wenn derselbe gleichzeitig alle ihm innewohnenden Kräfte bethätigt; so besteht das Ziel Schiller's darin, eine Form zu finden, durch welche diese Harmonie im Menschen herzustellen ist. Der Weg, den Schiller einschlägt, ist der des Philosophen, der Wagner's mehr der Gang des immer auf das reale Leben gerichteten Forschers. Und als Resultat ergiebt sich für Beide, daß nur der künstlerisch thätige Mensch das Ideal der Menschheit vollkommen

*) Es bedarf wol kaum der Erinnerung, daß die Ausdrücke naiv und sentimental hier in dem Sinne genommen sind, wie ihn Schiller in seiner Abhandlung: „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" festgestellt hat. Er sagt darin u. A.: „Der Dichter ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter."

erfülle. Wenn wir sehen, wie zum Menschen aufwärts Alles in der Natur hinstrebt, und er sich als die höchste Stufe erkennt, über welche hinaus nichts Höheres der sinnlichen Wahrnehmung entgegentritt; so ist nun sein eigenes Streben wieder darauf gerichtet, mit allen Kräften seines Geistes und allen Trieben seines Herzens zum Unbedingten zu gelangen, und in der Kunst vermag er das Unendliche in lebendiger Gestalt sich gegenüber zu stellen.

Bei Schiller sehen wir nun, wie bei ihm der Schwerpunct in der Freiheit der Persönlichkeit liegt, welche die Welt zu gestalten unternimmt; wohingegen bei Wagner es besonders das Bewußtsein von der der Natur innewohnenden Nothwendigkeit ist, was uns als das leitende Princip alles seines Wirkens entgegentritt. Es ist „das Wissen des Unbewußten", das uns durch Wagner errungen wurde, und dies ist zugleich das Princip des künstlerischen Schaffens der Gegenwart. Nur dem bewußten Erfassen des Naturbodens verdankt alle künstlerische Thätigkeit ihren Ursprung; und dieser Naturboden ist: der lebendige, beseelte, körperliche Organismus, und als Mittelpunct alles Lebens desselben das Herz, das Gemüth des Menschen, durch welches die natürliche Seite seines Daseins mit der sittlichen verknüpft erscheint. Das Lebenselement des Herzens aber ist die Liebe, die Fichte als den innigsten Vereinigungspunct zwischen Natur und Vernunft, als das einzige Glied bezeichnet, wo die Natur in die Vernunft eingreife, und sie das Vortrefflichste unter allem Natürlichen nennt. Und sowol in Wagner's Werken, wie in seinen Schriften finden wir jene große, ewige Liebe als den innersten Kern seines Wesens wirkend, die ja einzig und allein Alles schafft und lebendig erhält. —

Wenden wir uns nun zu dem Inhalte von Wagner's Vorrede, den wir am angemessensten nach seinen eigenen Worten referiren. Wie bereits erwähnt, handelt dieselbe von den Mitteln, durch welche eine Aufführung des Werkes zu erzielen wäre. — Wagner sagt: es käme vor Allem darauf an, eine solche Aufführung als frei von den Einwirkungen des Repertoireganges stehender Bühnen zu denken; und demnach wäre es am geeignetsten, wenn in einer der minder großen, günstig gelegenen Städte Deutschlands ein provisorisches Theater, vielleicht nur aus Holz und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit berechnet, aufgerichtet würde. Ein Plan hierzu, mit amphitheatralischer Einrichtung für das Publicum und dem großen Vortheile der Unsichtbarmachung des Orchesters, wurde bereits mit einem erfahrenen, geistvollen Architekten in Erwägung gezogen. — Hierher sollten nun, etwa in den ersten Frühlingsmonaten, vorzüglichste dramatische Sänger berufen werden, um ununterbrochen durch jede andere künstlerische Beschäftigung die einzelnen Theile des „Nibelungenringes" einzuüben. Das deutsche Publicum aber sollte eingeladen werden, zu den festgesetzten Tagen der Aufführung sich einzufinden, damit die Aufführungen, wie unsere großen Musikfeste, nicht einem partiellen städtischen Publicum, sondern allen Freunden der Kunst nahe und ferne geboten würden.

Die Vortheile, welche aus dieser Veranstaltung sich ergeben würden, bestünden darin, daß zunächst nur auf diesem Wege eine wirklich gelingende Aufführung möglich ist. — Bei der vollkommenen Stillosigkeit der deutschen Oper, der fast grotesken Incorrectheit ihrer Leistungen, findet man nur das wirkliche Talent einzelner Sänger, denen eine ernst gemeinte, höhere Aufgabe gestellt werden kann. Was aber kein einzelnes Theater zu bieten vermag, würde durch die Vereinigung dieser zerstreuten Kräfte auf einen bestimmten Punct zu ermöglichen sein. Der Erfolg der Zusammenfassung der geistigen Kräfte der Darsteller auf einen Styl und eine Aufgabe ist allein nicht hoch genug anzuschlagen, und nur so könnte eine ernste, charakteristische Wiedergabe aller Rollen erzielt werden. Der Erfolg würde sein, daß nach und nach auch andere Theater zu einem Versuche schreiten würden, Theile des Werkes und endlich das Ganze jener Aufführungen zu wiederholen, so daß sich hieraus wenigstens die Anfänge zu einem wirklichen deutschen Style für musikalisch-dramatische Darstellung bilden würde. — Die bereits erwähnte Unsichtbarkeit des Orchesters, wie sie durch eine bei amphitheatralischer Anlage des Zuschauerraumes zu bewerkstelligende optische Täuschung zu ermöglichen wäre, und wo dann der Klang des Orchesters durch eine akustische Schallwand hindurch gehört würde, hätte auch den großen Vortheil, daß der Sänger dem Publicum unmittelbar gegenüberstünde, wodurch ein viel leichteres Verständniß seiner Aussprache möglich wäre.

Ebenso wichtig, wie für die Aufführung selbst, wäre nun aber der Erfolg dieser Aufführung hinsichtlich ihres Eindruckes auf das Publicum. — Bisher gewohnt, als Glied des stehenden Operpublicums einer Stadt in den höchst bedenklichen Vorführungen dieses zweideutigen Kunstgenres eine gedankenlose Zerstreuung zu suchen, Alles, was diesen Dienst nicht leistete, anforderungsvoll zurückzuweisen, würde der Zuhörer dieser Festaufführung plötzlich in ein ganz anderes Verhältniß zu dem ihm Gebotenen treten. Klar und bestimmt davon unterrichtet, was es diesmal zu erwarten habe, würde das Publicum aus von näher und ferner her öffentlich Eingeladenen bestehen, die eben nach dem gastlichen Orte zusammengekommen wären, um den Eindruck der Aufführungen zu empfangen. So würde der Hörer mit frischen und leicht anzuregenden Kräften schnell zu dem wohlthätigen Gefühle der leichten Thätigkeit eines bisher ungekannten Auffassungsvermögens gelangen, welches ihn mit neuer Wärme erfüllen und ein Licht entzünden würde, in welchem er deutlich Dinge gewahrt, von denen er zuvor keine Ahnung hatte. Schon der erste mystische Klang des unsichtbaren Orchesters würde ihn schnell zu der Andacht stimmen, ohne die kein wirklicher Kunsteindruck möglich ist.

Wagner berührt hier ein für das Auffassen von Kunstwerken so wichtiges Moment, daß es am Orte sein wird, hieran einige Bemerkungen zu knüpfen. — Es mag vielleicht Manchem fremd klingen, daß Wagner sagt, ohne Andacht wäre kein wahrer Kunsteindruck zu erlangen möglich; wo ja die Zahl Derer überwiegend ist, welche sich nur deshalb zur Kunst wenden, um, wie Schiller es bezeichnet, „auf dem weichen Polster der Plattitude auszuruhen", und andrerseits solche da sind, die in der bornirten Blasirtheit abstracten Kunstinteresses was Wunder gethan zu haben glauben, wenn sie vielleicht die Heldenthat vollbringen, zwei Symphonien und ein paar Ouverturen hintereinander anzuhören, und dann noch wirklich meinen, ein Zeichen tiefen Kunstverständnisses gegeben zu haben. Das sind nun widerwärtige Schattenseiten gegenwärtigen Kunsttreibens. Wenden wir uns zu dem, was als das einzig Erstrebenswerthe erscheinen muß, und da sehen wir wol ein, daß uns niemals schneller jene gesammelte Stimmung des Geistes überkommen wird, in der dann die Dinge tief und eindringlich zu unserem Gemüthe sprechen; daß dies niemals leichter geschehen kann, als in dem Momente, wo wir, mit Gleichgesinnten verbunden, dahin streben, das Gewirre trüber Leidenschaften in uns schweigen zu lassen, um andächtig dem Walten des Ewigen in uns Raum zu geben, und inmitten der Schranken menschlicher Be-

dürftigkeit aufnehmen zu können von dem Zwange, mit dem uns die Abhängigkeit von endlichen Dingen fesselt. Mit Klarheit werden wir dann in die Tiefen unseres eigenen Daseins schauen, und nicht davor zurückbeben, den ungeheuren Schmerz zu durchleben, den die Vernichtung alles Lebendigen in uns hervorruft. Aber in der Erkenntniß einer großen Nothwendigkeit wird der Geist die Freiheit wiederfinden, die sein innerstes Wesen bildet, und im Frieden werden wir uns fühlen, wenn wir unser Dasein im Einklange mit den Gesetzen des Weltlebens wissen dürfen. — Werden wir also andächtigen und gesammelten Sinnes an das Kunstwerk herantreten, so werden wir es befreiten Geistes verlassen, um neu gestärkt zurückzuschreiten in das Leben, und nicht irre zu werden an dem Ideale, mag der Blick noch so sehr durch die Noth und das Weh der Wirklichkeit getrübt werden.

Im weiteren Verfolge berührt Wagner den Punct, daß derartige Festaufführungen jährlich wiederkehren sollten, und damit wäre eine Preisausschreibung für das beste musikalisch-dramatische Werk zu verbinden, und der Preis würde eben in Nichts Anderem bestehen, als in der Bestimmung zur auszeichnenden Aufführung an den Festtagen. — Er fährt dann fort: „Die deutsche Nation rühmt sich so viel Ernst, Tiefe und Ursprünglichkeit nach, daß ihr nach dieser einen Seite hin, wo sie, wie eben in Musik und Poesie, sich wirklich an die Spitze des europäischen Völkerreigens gestellt hat, nur eine formgebende Institution nöthig erscheint, um zu erkennen, ob sie wirklich jenen Ruhm verdiene. Eine Institution, wie sie für die Pflege der bezeichneten Musteraufführungen bezeichnet wurde, wäre aber an sich schon dem deutschen Wesen vollkommen entsprechend, welches sich gern in seine Bestandtheile scheidet, um den Genuß der Wiedervereinigung sich als Hochgefühl seiner selbst periodisch zu verschaffen. Besser als unfruchtbare, gänzlich undeutsche akademische Institutionen, könnte sie mit allem Bestehenden füglich Hand in Hand gehen; aus den besten Kräften würde sie sich aber nur nähren, um diese Kräfte selbst andauernd zu veredeln und sie zu wahrem Selbstgefühle zu stählen."

„Hierdurch wäre es möglich, daß der Deutsche wenigstens in einem höchst bedeutungsvollen Kunstzweige dadurch anfinge, national zu werden, daß er zunächst original würde, — ein Vorzug, den leider der Italiener und Franzose längst vor ihm voraus hat."

„Ein so bedeutendes Ergebniß könnte die erste Aufführung des vorliegenden „Bühnenfestspieles" zur Folge haben; und nun handelt es sich nur darum, die materiellen Mittel herbeizuschaffen, um dieselbe zu ermöglichen.

Zwei Wege stellen sich hierzu dar.

Eine Vereinigung kunstliebender Männer und Frauen, zunächst zur Aufbringung der für eine erste Aufführung nöthigen Geldmittel."

Und in der That ist ja unsere Zeit die Epoche der Vereine und Versammlungen; aber wie sehr auch diese Bestrebungen, wie sie sich bisher geltend gemacht haben, anzuerkennen sind, so kann doch nicht verschwiegen werden, daß das Streben nach gemeinsamer Thätigkeit auch öfter in den Aufgaben, die sie sich stellte, fehlgegriffen hat. So werden z. B. speciell wissenschaftliche Zwecke bei einer für wenige Tage berechneten Zusammenkunft nur wenig gefördert werden, obwol wir zugestehen, daß sie als anregende Momente sehr wirksam sein können. — Das Gebiet aber, welches nur gedeihen kann, wenn eine Vereinigung von Menschen stattfindet, ist die Kunst, und es ist nun unsere Aufgabe, dahin zu streben, daß sich das Volk jetzt wirklich würdige Ziele setze, und unmittelbar Theil nehme an dem Wirken der mit ihm lebenden großen Künstler. Um es mit einem Worte zu sagen: der Communismus des Egoismus hilft uns wenig; wenn Jeder bei einer Vereinigung nur dahin trachtet, sein eigenes Ich zur möglichsten Geltung zu bringen, so ist damit Nichts gewonnen. Nur wo eine Entäußerung von allem kleinlichen, blos persönlichen Interesse stattfindet, und ein Allgemeines, Höheres erstrebt wird, kann ein heilbringender Erfolg gehofft werden.

Als einen zweiten Weg, das besprochene Ziel zu erreichen, bezeichnet Wagner die Möglichkeit, daß ein deutscher Fürst sich entschließen würde, die Summe, welche er auf die den deutschen Sinn für Musik und Oper so gröblich beleidigende — Oper verausgabt, den besprochenen Festaufführungen zuzuwenden, und somit eine Stiftung gründen würde, die ihm einen unberechenbaren Einfluß auf die Entwickelung des deutschen Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaft nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müßte. —

Und gewiß, wenn nun schon jeden Einzelnen die Mahnung trifft, selbst mit thätig zu sein an der Realisirung eines so hohen Zieles, so sind Jene, welche durch die Güte des Geschickes eine Stellung einnehmen, welche schon an sich die Pflicht auferlegt, Großes, für das Geistesleben Förderndes zu vollbringen, da sie die Macht haben, das zu verwirklichen, was ein Anderer höchstens als wünschenswerth denken kann, doppelt verbunden, die Gelegenheit zu ergreifen, und es nun wieder einmal zu zeigen, daß die Fürsten Deutschlands dem Geistesleben der Nation nicht fremd sind, sondern daß sie, wie es ja schon so oft der Fall war, dort voranzugehen verstehen, wo es Herrliches zu vollbringen gilt.

Mit den Worten: „Im Anfang war die That" schließt Wagner seine Vorrede: Und wenn er dann noch ausspricht, wie er kaum mehr hoffe, eine Aufführung seines Werkes zu erleben, so müssen wir es als Gewissenspflicht empfinden, Alles aufzubieten, damit die Blätter der Geschichte nicht immer von Neuem von dem traurigen Märtyrerthume großer Künstler berichten müssen, und dem deutschen Volke die Schmach erspart bleibe, daß man wieder sollte sagen müssen, dasselbe sei fremd und theilnahmlos gegenübergestanden dem Wirken seiner großen Männer. Die ästhetische Erziehung des Menschen war die Aufgabe, welche Schiller sich gestellt hatte. Wir haben jetzt Gelegenheit zu zeigen, wie weit wir im Bewußtsein der Freiheit fortgeschritten sind, und ob wir es vermögen, aus eigener Kraft uns die Schönheit zu erringen, ohne die wir ja zur wahren inneren Freiheit niemals gelangen können. —

In einem nächsten Artikel wollen wir die Dichtung selbst ins Auge fassen, und sodann einige Gesichtspuncte festzustellen suchen, welche bei Beurtheilung derselben maßgebend sein müssen,

---

Ein Carneval in Rom um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Von

C. F. Weitzmann.

(Fortsetzung.)

Indessen war der Carneval herangerückt, und nicht wenig trugen die vielen in Rom anwesenden jungen und älteren Maler dazu bei, ihn dies Mal so glänzend wie möglich auszustatten. Von allen Balconen, aus allen Fenstern des Corso hingen schon die bunten Teppiche herab; Tausende von Zu-

schauern saßen munter und erwartungsvoll auf beiden Seiten der sich weit hin dehnenden und mit Masken anfüllenden Straße. Der Dottore aus Bologna, Graziano, mit schwarzer Nase und rothen Wangen, hielt die Vorübergehenden an, um sie mit gar gelehrten Reden zu langweilen; der alte venetianische Pantalone im langen schwarzen, kurzärmlichen Mantel sagte hier einer verschmitzten maskenlosen Columbina, dort einer reizenden Spileta abgeschmackte Artigkeiten, während der kecke, grünbebänderte Brighella aus Brescia schon lauerte, um ihn darüber zur Rechenschaft zu ziehen; Arlechino und Scapino umschwärmten verstohlen die Gruppe, um die jetzt belagerten Schönen später in ein Seitengäßchen in Sicherheit zu bringen. Unbeschreiblichen Jubel erregte ein abenteuerlich gekleideter Wunderdoctor, der Mittel gegen alle Krankheiten, vorzüglich aber gegen Verstandesüberfluß, austheilte, und dessen Recepte in beißenden Satyren gegen bekannte anmaßende Dummköpfe bestanden. — Ein von Ochsen gezogener Wagen machte sich jetzt Platz durch die ihn umjauchzende und verhöhnende Menge. Auf demselben befand sich nämlich eine Gesellschaft von Juden, welche hebräische Weisen unter den lächerlichsten Geberden und zur Begleitung von alten, sonderbar geformten Instrumenten absangen. Von den übrigen dieser abenteuerlichen „Giudiata" folgenden Wagen, welche Triumphzüge alter Helden, Lauben mit anmuthigen Amoretten, Hütten von neapolitanischen Fischern und andere mythische, romantische und burleske Scenen darstellten, erschollen ebenfalls mehrstimmige Gesänge, die eigens für jede dieser Gruppen gedichtet und componirt waren [1]), und geriethen fast in Stillstand durch den zunehmenden Wirrwarr, bis die mahnende Vesperglocke endlich dem tollen Treiben auf dem Corso ein Ende machte.

Jetzt aber folgte die Menge, deren Schaulust nach langem Darben in dieser Zeit endlich wieder volle Befriedigung finden sollte, einem großen, zu einer beweglichen Bühne eingerichteten Karren, welcher, sich langsam durch die Stadt bewegend, auf den öffentlichen Plätzen anhielt, und auf welchem sodann einige ausgezeichnete Sänger, unterstützt von Instrumenten, eine von Francesco Tenaglia (1642) neu componirte ernste Oper, „Clearco", aufführten.[2]) Da Singspiele dieser Art bisher nur bei feierlichen Gelegenheiten im Inneren der Paläste aufgeführt worden waren, ein öffentliches Theater zur Darstellung solcher musikalischer Dramen also noch nicht vorhanden war, so verschafften begüterte Personen zuweilen auch dem größeren Publicum einen solchen Genuß, indem sie nicht ohne bedeutende Kosten Vorstellungen, wie die soeben erwähnten, unter freiem Himmel veranstalten ließen.[1]) Das Volk hatte jeder Zeit die Mysterien, bei welchen Scenen aus dem Leben der Heiligen, mit Gesängen und Balladen untermischt, im Freien dramatisch aufgeführt wurden, und ebenso die später in den Kirchen gleichfalls dramatisch aufgeführten musikalischen Oratorien[2]), in

[1]) Dergleichen Lustbarkeiten waren durch den Mediceer Lorenzo il magnifico zu Florenz in Schwung gebracht und von dort nach Rom verpflanzt worden. Der damals in Florenz als Capellmeister der Kirche des heiligen Johannes lebende berühmte deutsche Componist Heinrich Isaak (Arrigo Tedesco) war es, welcher den ersten von Lorenzo selbst gedichteten Canto carnascialesco dreistimmig gesetzt hatte.

[2]) Dergleichen musikalische Dramen, welche kurz vor dem Anfange des 17. Jahrhunderts in Florenz entstanden, sodann in Bologna, Parma, Mantua und Venedig mit allgemeinem Enthusiasmus aufgenommen worden waren, und als deren Schöpfer Emilio de' Cavalieri (1590), Jacopo Peri (1597), Giulio Caccini (1600) und Claudio Monteverde (1607) besonders hervorleuchten, führte der Cavaliere Pietro della Valle auch in Rom ein. Im Carneval des Jahres 1606 ließ er auf den öffentlichen Plätzen daselbst die von seinem Claviermeister Paolo Quagliati componirte Oper „La fedeltà d'amore" auf einem umherziehenden Karren unter unbeschreiblichem Beifalle aufführen. Die Tenorsänger Orazietto, Ottaviuccio und Berovio trugen dabei ihre Partien nicht allein in dem neu erstandenen recitativischen Style vor, sondern sie wußten auch mit ihrem „portamento di voce, piano und forte", mit ihren „Trillern, Tremoli und anderen Galanterien" in den ariosen Stellen derselben zu glänzen, so daß das Publicum nicht müde wurde, sie zu hören, und ihnen bis nach Mitternacht von Platz zu Platz folgte. Die genannte Oper wurde später unter folgendem Titel gedruckt: Carro di fedeltà d'amore, rappresentato in Roma da cinque voci per cantar soli et insieme, con aggiunta d'arie a una, due e tre voci. Roma, 1611. fol. Mit gleichem Glücke traten nach und nach Paolo Tarditi, Michel Angelo Rossi (1625), Angelo Cecchini (1640), Antonio Francesco Tenaglia (1642), Pietro Francesco Valentini (1654), Marco Marozzoli (1656) und Bernardo Pasquini (1679) als Tonsetzer musikalischer Dramen in Rom auf, bis endlich Alessandro Scarlatti, der im Jahre 1680 die Oper „L'onestà negl'amori" im Palaste der damals in Rom lebenden kunstsinnigen Königin Christine von Schweden zur Aufführung brachte, alle seine Vorgänger überflügelte. Er befreite die Oper aus den Fesseln des damals zur Hauptsache erhobenen und aufs Höchste getriebenen äußerlichen Prunkes, wirkte mehr auf die Ausbildung des inneren Wesens derselben und gab ihr das obligat begleitete Recitativ und die abgerundete, noch heute bei den italienischen Componisten beliebte Form der Arie mit dem da capo ihres ersten Theiles. Dieser geniale Tonangeber seiner Zeit, welcher für die Theater Neapels und der übrigen Städte Italiens nicht weniger als 116 Opern geschrieben hatte, starb, 66 Jahre alt, im Jahre 1725 in seiner Geburtsstadt Neapel.

[1]) In Rom gab es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch kein öffentliches Theater zur Aufführung von Opern. Das erste Gebäude dieser Art war: Torre di Nona, in welchem 1671 die Oper „Giasone" aufgeführt wurde. Im Jahre 1679 entstand sodann ein ähnliches, noch jetzt vorhandenes Theater, die „Sala de' signori Capranica", in welchem die Oper „Dov'è amore e pietà" von Bernardo Pasquini, dem berühmten Clavierspieler, gegeben wurde. Ein drittes, ebenfalls noch heute bestehendes Theater im Palaste Aliberti wurde 1696 mit dem „Furio Camillo" des Giacomo Antonio Perti eingeweiht. — In Venedig wurde 1637 das Theater San Cassiano mit der Oper „Andromeda", componirt von Francesco Manello, dem größeren Publicum geöffnet. Der Dichter dieser Oper, Benedetto Ferrari, hatte dasselbe auf eigene Kosten unternommen, und der Erfolg war ein so günstiger, daß nach und nach fünf ähnliche Theater daselbst entstanden, in welchen vom Jahre 1637 bis 1700 von vierzig Tonsetzern 357 Opern zur Aufführung gelangten. — Ebenso wurden in Bologna vom Jahre 1601 bis 1700 mehr als 70 verschiedene musikalische Dramen auf die Bühne gebracht, und 1680 ein eigenes Opernhaus für dieselben erbaut. — Das größte steinerne Theater Italiens, San Carlo zu Neapel, in welchem 5000 Zuschauer Platz finden können, wurde im Jahre 1737; ein ähnliches, Zaproni, in Bologna 1763, das Theater della Scala in Mailand 1778 und das 3000 Zuschauer fassende Theater della Fenice in Venedig 1791 eröffnet.

[2]) Das erste Musikwerk dieser Art wurde in Rom im Jahre 1600 im Betsaale (Oratorium) der Kirche Santa Maria in Vallicella dramatisch aufgeführt und unter folgendem Titel gedruckt: „La rappresentazione di Anima e di Corpo dal Sign. Emilio del Cavaliere, per recitar cantando. Roma, 1600." Bei der Aufführung

welchen sogar der weltliche Tanz seine Stelle gefunden hatte, den Vorstellungen der den alten Classikern nicht eben glücklich nachgeahmten Dramen vorgezogen, bis sich der Geschmack der höheren und niederen Volksclassen endlich ganz der neu entstandenen, durch prachtvolle Ausstattung, durch Gesang und Tanz Auge und Ohr mächtig fesselnden Oper zuwandte. Unter lautem Jubelgeschrei folgten daher Römer und Römerinnen aller Stände dem erwähnten Thespiskarren, welcher bis lange nach Mitternacht seinen Umzug durch die Stadt fortsetzte, während die vom Glücke Begünstigteren in Gesellschaften gingen, wo die gefeierte Francesca Caccini, die Tochter Giulio's, eines der Schöpfer jener „neuen Musik", als Dichterin und Sängerin glänzte, oder wo der Violinist Michel Angelo Rossi seine süßen bezaubernden Töne erschallen ließ. Der Letztere war zugleich ein ausgezeichneter Organist und Componist, und als solcher der bedeutendste Schüler des berühmten Frescobaldi. Er hatte im Jahre 1625 zu Rom in einer Privatgesellschaft die Oper „Erminia sul Giordano" von seiner Composition zur Aufführung gebracht, in deren Prolog er selbst die Rolle des Apollo übernommen hatte. Der Beifall wollte nicht enden, als er am Schlusse desselben von den Musen in einem Triumphwagen davon geführt wurde. So war jetzt auch im Palaste des Herzogs von Braccinio ein vornehmer Cirkel versammelt, um der Vorstellung eines von Angelo Cecchini (1640) in Musik gesetzten ländlichen Dramas: „La sincerità trionfante", beizuwohnen.[1]) Ja, selbst der Papst Innocenz X. hatte seinem Günstlinge, dem von den Mitlebenden als Michel Angelo der neueren Zeit hochgepriesenen Maler, Bildhauer und Architekten Lorenzo Bernini, einen Saal des Vaticans zur Erbauung einer Bühne überlassen, um auf derselben die von dem Letzteren selbst gedichteten Schauspiele, welche er mit überraschenden Maschinerien und wunderbaren Verwandelungen versehen, und in denen er selbst mit vielem Erfolge eine Rolle übernommen hatte, aufzuführen.

---

standen die begleitenden Instrumente: una lira doppia, un clavicembalo, un chitarone sowie dui flauti, hinter der mit Decorationen geschmückten Scene. Die Tänze wurden größtentheils zur Musik der Chöre ausgeführt, und die singenden Solisten waren: die Zeit, das Vergnügen, der Körper, die Welt und das Menschenleben. Aehnliche Oratorien kamen in Rom zur Aufführung von den Tonsetzern Domenico Mazocchi (1631), Stefano Landi (1634), Loreto Vittori (1647) und Alessandro Strabella. Das Oratorio di San Giovanni Battista für fünf Stimmen mit Instrumenten (a 5 voci con stromenti) wurde 1676 in Rom aufgeführt, und Strabella, der auch als Sänger berühmte Componist desselben, hatte die Hauptstimme darin selbst übernommen. Sein Gesang machte einen so erhebenden Eindruck auf die Zuhörer, daß selbst die dabei gegenwärtigen Bravi, welche gedungen waren ihn zu erdolchen, ihr Vorhaben aufgaben, reuevoll den Schöpfer so himmlischer Töne vor seinen Feinden warnten und ihm riethen, Rom schleunig zu verlassen. Tonsetzer später in Rom aufgeführter Oratorien waren die Meister Colonna, A. Scarlatti, Leo, Jomelli u. A.

[1]) Dies Pastorale ist unter folgendem Titel gedruckt erschienen: „La sincerità trionfante, ovvero l'ercoleo ardire, favola boschereccia d'Ottaviano Castelli, posta in musica da Angelo Cecchini, musico del Sign. Duca di Braccinio. In 5 atti, con un dialogo e intermedj. Roma, per Vitale Mascardi, 1640. 4.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

Der durch seine ausgezeichneten Leistungen bekannte Bassist Herr Dr. Schmid vom Hoftheater in Wien hat an der hiesigen Bühne ein Gastspiel mit großem Erfolge eröffnet. Er trat bis jetzt in der „Jüdin" und in „Robert" auf. Wir beschränken uns heute auf diese Notiz, und werden später noch eingehender berichten.

Cassel.

Wie alljährlich, so veranstalteten auch in der letztvergangenen Saison die Mitglieder des kurfürstlichen Hoforchesters, zum Besten ihres Unterstützungsfonds, einen Cyklus von sechs Abonnementconcerten, welche zahlreich besucht waren; dieselben fanden unter der Leitung des Hofcapellmeister Reiß im Hoftheater statt. In dem ersten dieser Concerte machten wir die Bekanntschaft eines jungen Pianisten, dessen Talent sich mit der Zeit ohne Zweifel immer reicher entfalten wird. Hr. Martin Wallerstein aus Frankfurt a. M., ein Schüler A. Dreyschock's, documentirte bei dem Vortrage des Hmoll-Concertes von Hummel nicht nur eine achtungswerthe Technik, sondern auch künstlerisches Verständniß und gebildeten Geschmack. Sein Ausdruck ist klar und sein Anschlag bestimmt; zwar erweist sich die Kraft desselben noch nicht in allen Fällen als vollkommen ausreichend, desto reizender aber ist sein Piano. Dem Vortrage des Hummel'schen Concertes haben wir übrigens auch wohlthuende Glätte und befriedigende Nuancirung nachzurühmen. Weniger war dies der Fall bei anderen Stücken, so zunächst bei einer Gavotte von J. S. Bach, die freilich einen ganz anderen Vortrag, als ein Hummel'sches Concert erfordert, aber bezüglich der Nuancirung nicht so vielen Beschränkungen unterliegt, als Viele glauben. Auch in einem Nocturne von Chopin hätten wir einige Uebergänge in das Pianissimo mehr vermittelt gewünscht. Mit den Aphorismen aus Thalberg's Don Juan-Phantasie erzielte der Virtuos einen brillanten Eindruck. Zwischen den Claviervorträgen wurden Beethoven's Arie „Ah perfido", gesungen von Frl. Bauer, Lieder von F. Hiller und F. Schubert, gesungen von Hrn. Borkowski, und Spohr's Nocturne für Blasinstrumente, ausgeführt von Mitgliedern des Hoforchesters, eingeschoben. Eröffnet wurde das Concert mit Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" und den Schluß desselben bildete Mozart's Cdur-Symphonie. Wie diese beiden, so waren auch alle folgenden, von dem Dirigenten sehr sorgfältig vorbereiteten Orchesterproductionen vortrefflich.

Für das zweite Abonnementconcert war Hr. Concertmeister Lauterbach aus Dresden gewonnen worden. Von ihm hörten wir das neunte Violinconcert von Spohr und das Andante und Rondo aus dem 19. Concerte von Kreutzer. Schon die Wahl der Compositionen und viel mehr noch deren Ausführung ließen die edle Richtung des Virtuosen erkennen, der nicht allein eine vortreffliche Technik, sondern auch tief eindringendes musikalisches Verständniß und fein gebildeten Geschmack besitzt. Mit besonderer Liebe wandte er sich der Spohr'schen Composition zu und offenbarte bei deren Vortrag einen so klaren, geistvollen, gefühlsreichen Ausdruck, wie wir nur selten gehört. War die Auffassung des Virtuosen auch nicht die Spohr'sche, so näherte sie sich derselben doch in vielen Stücken und war eine an sich nicht minder berechtigte; vor Allem haben wir die Schattirung der einzelnen Sätze als sehr sinnig und geschmackvoll hervorzuheben. Vortrefflich war auch die Ausführung der beiden Sätze des Kreutzer'schen Concertes. Hr. Liebeskind trug ein Fagottconcert von David vor und behandelte sein Instrument mit seltenem Geschicke. Leichte Ansprache und wohlthuende Weichheit des Tones, Gleichmäßigkeit und Zartheit bei den Uebergängen in den höheren Tonlagen, überhaupt die künstliche Verleugnung der dem Instrumente natürlichen Härten sind die vornehmsten Eigenschaften des Künstlers. Frau Hempel-Kristinus erfreute uns durch den Vortrag einer Scene und Arie aus Gluck's „Orpheus und Eurydice" und einer Arie aus Rossini's „Italienerin in Algier". In dem ersten dieser Stücke, wobei die Mitglieder des Hoftheaters mitwirkten, war es ebensowol die Kraft, als auch die Weichheit des Tones, die Festigkeit und Bestimmtheit bei allen Modificationen des Aus-

druckes, in dem zweiten der Umfang der Stimme, die Stärke in den tieferen Tönen, der leichte und sichere Gebrauch der verschiedenen Klangregister bei der Ausführung von Passagen, wodurch die Künstlerin oft überraschende Wirkungen hervorbrachte. Das Orchester brachte als Novität die Lustspiel-Ouverture von Rietz. In diesem Tonstücke haben uns mehr einzelne Partien, als das Ganze interessirt, da seine Motive nur leicht dahin geworfen und locker zusammenhängend erscheinen. Das Ganze macht den Eindruck einer gelegentlichen Improvisation und der Titel desselben deutet wol darauf hin, daß es eine andere Bestimmung habe, als die, einem Concerte zur Introduction zu dienen. Das höchste Interesse gewährte uns Beethoven's Es dur-Symphonie.

Das dritte Abonnementconcert fand ohne Mitwirkung auswärtiger Künstler statt. In demselben gelangten das Octett für Streich- und Blasinstrumente von Fr. Schubert und die Ouverture zu „Manfred" von R. Schumann hier zum ersten Male zur Aufführung. Das Octett erscheint uns als eines der geistvollsten Werke des genialen Tondichters, das, wenn es gleich in formeller Hinsicht Manches zeigt, gegen das man protestiren möchte, weil es die Faßlichkeit erschwert, doch bezüglich des Inhaltes so höchst Anziehendes bietet, daß man sich auch mit dem mehr Willkürlichen, als Nothwendigen bald einverstanden erklärt, es sogar lieb gewinnt und sich wiederholt nach ihm sehnt. Oft sind ganz unscheinbare Glieder eines Motives auf überraschende und geistreiche Weise entwickelt; so im ersten Satze, in welchem die Rhythmen, an denen der geniale Tondichter festhält, nicht selten auffallend klein sind, wogegen er im zweiten Satze das Thema, in Form einer Cantilene, breiter entfaltet, dem er ein zweites im Anfange über dem ersten (Clarinette und Violine), später unter demselben (Violine und Horn) beifügt. Im dritten und vierten Satze sind es Effecte anderer Art, die einen unaussprechlichen Reiz gewähren, der nicht allein in der Anmuth der Tongestalten und wirksamen Combination der Klangmittel, sondern auch in dem abwechselnd polyphonen und symphonischen Charakter des Tonsatzes besteht, dessen Wirkung um so mehr überrascht, da jede Stimme nur einfach besetzt ist. Um die klare und geschmackvolle Ausführung des Octetts machten sich die HH. Concertmeister Wipplinger und Rundnagel (Violine), Seiß (Viola), Dotzauer (Violoncell), Brandt (Contrabaß), Neff (Clarinette), Liebeskind (Fagott) und Schormann (Horn) verdient. Reichen Genuß gewährte uns auch R. Schumann's edel gehaltene, formschöne Ouverture zu „Manfred", die ebenso, wie die ganze Musik zu der bekannten Dichtung Byron's, zu dem Geistvollsten und Schönsten gehört, was dieser Tonmeister geschaffen hat. Die Ausführung Seitens des Orchesters war ebenso klar und effectvoll, wie die der D moll-Symphonie von Spohr, deren Motive an sich schon viel Einnehmendes haben, von dem denkenden Kunstfreunde aber mit um so lebhafterem Interesse nach jeder Seite ihres Fortschreitens verfolgt werden, da sie eben Spohr in seiner eigenthümlichen Weise fortgeführt und zu einem rein musikalischen Ziele gelangen läßt. Die gesanglichen Beigaben bestanden in einer Arie aus der „Diebischen Elster", gesungen von Frl. Langlois, einer Arie aus Haydn's „Schöpfung", gesungen von Hrn. Lindemann, und einem Duett aus der „Heimlichen Ehe" von Cimarosa, gesungen von den HH. Lindemann und Borkowski. O. Kraushaar.

(Fortsetzung folgt.)

Musikfest in Königsberg.

Das dritte Königsberger Musikfest am 27., 28. und 29. Mai, verherrlicht durch Rubinstein's Anwesenheit, sein Werk, seine Direction und sein Clavierspiel, ist nicht nur glücklich zu Stande gekommen, sondern auch in jeder Beziehung glücklich abgelaufen. Die Unternehmung und das Gelingen eines so groß angelegten und nobel intentionirten Festes verdient in der That Bewunderung, denn diejenige Musik, die bei einer solchen Gelegenheit vorkommt, steht bei uns zu Lande noch kaum auf dem Standpuncte, daß man sie eine Treibhauspflanze nennen kann. Das Fest ist auch diesmal ausgegangen von der hiesigen Musikalischen Akademie, und die beiden Männer, denen das Hauptverdienst dabei zuzuschreiben ist, sind Hr. Dr. Friedr. Zander, als Obervorsteher, und Hr. Heinr. Laudien, als Dirigent der Akademie. Ersterer hat mit dem gewohnten Eifer, Geschick und Energie alles Geschäftliche in den Händen gehabt, Letzterer, bis jetzt Capellmeister an der hiesigen Oper, sich um die theilweise Leitung und die Einstudirung fast des gesammten Programms ein rühmenswerthes Verdienst erworben und auch bei dieser Gelegenheit einen Beweis von ganz besonderem Dirigententalent an den Tag gelegt. Sehr lobenswerth war durchweg die Haltung des Chores. Derselbe wies diesmal eine ansehnliche Stärke auf, was besonders in den Männerstimmen, die durch den Hinzutritt des hiesigen Sängervereins (unter Leitung des Hrn. Hamma) vermehrt waren, den Eindruck merklich unterstützte; der Zuschuß aus der Provinz war nicht sehr bedeutend. Was das Orchester betrifft, so machte sich wieder der Hauptmangel an den musikalischen Zuständen Königsbergs geltend, daß wir kein gutes stehendes Orchester haben; das eine, was von der Art hier existirt, hatte, weil seine hohen Anforderungen nicht befriedigt werden konnten, seine Mitwirkung versagt, und so wurde aus drei Elementen ein zwar ziemlich starkes, aber seinem musikalischen Standpuncte nach sehr verschiedenes Orchester zusammengewürfelt. Die Aufführungen fanden in den Abendstunden zwischen 5 und 7 Uhr sämmtlich in dem Moskowitersaale des königl. Schlosses statt, einem unendlichen langen, schmalen und niedrigen Raume von nicht sehr günstiger, aber auch nicht gerade verderblicher Akustik. Das Programm hatte sehr erfreuliche Seiten und zeigte einen merklichen Fortschritt gegen die der beiden ersten Feste: das von 1859 war ein Händelfest, enthielt also nichts als Händel, das von 1861 bot am ersten Abende den „Samson" von Händel, am dritten wieder ein Oratorium, den „Elias" von Mendelssohn, am zweiten Tage als Hauptnummer die C moll-Symphonie von Beethoven. Bedenken wir nun, daß das diesmalige Repertoire unendlich viel mannigfaltiger und interessanter war, so glauben wir zu der Hoffnung berechtigt zu sein, daß die Musikalische Akademie sich künftig auch über das Princip erheben wird, nach welchem z. B. auch diesmal noch die neudeutsche Schule gänzlich ausgeschlossen blieb.

Die Eröffnungsnummer des ersten Abends bildete der hundertste Psalm von Händel. Das Stück wurde durchaus gut ausgeführt, konnte aber in dem Saale von genannter Beschaffenheit nicht die Wirkung mit sich führen, wie sie in der Kirche wol möglich ist, wo solche Musik den sehr wesentlichen Eindruck des Weihevollen, Ehrfurchtgebietenden bekommt. — Als eine besondere Festgabe mußten wir es betrachten, daß man uns den Gipfelpunct Beethoven'scher Symphonik, die neunte Symphonie, vorführte. Mit schuldiger Pietät hatte man dem Werke ein solches Studium zugewandt, daß man sich dem wenigstens nicht wesentlich geschmälerten Genusse froh hingeben konnte, denn das Orchester war über alles Erwarten gut, ja, der letzte Satz wurde so gelungen ausgeführt, daß er gewiß bei Allen den gleichen Erfolg fortreißender Begeisterung erzielte. Die hierauf sich anschließende „Walpurgisnacht" von Mendelssohn übte bei wol befriedigender, wenn auch im Orchester nicht überall fein genug nuancirter Ausführung den ganzen Zauber aus, der dieser liebenswerthen Perle unter den mancherlei gleichgültigeren, ja zum Theil fast werthlosen Werken Mendelssohn's als unbestreitbares Eigenthum innewohnt. Waren es die belebenden Eindrücke, die des Componisten jugendlicher Geist von Goethe's Persönlichkeit empfangen, war es der poetisch berührende Hauch, mit dem ihn „das Land, wo die Citronen blühn", erwärmt hatte — gleichviel, die „Walpurgisnacht" ist Mendelssohn's Meisterstück. — Die Direction dieses ersten Abends hatte Hr. Laudien. Die Soli wurden außer von zwei hiesigen Opernmitgliedern, Frl. Pochmann (Alt) und Hrn. Simons (Bariton), welcher letztere eine selten schöne Stimme zeigte, von Frl. Anna Becky aus Berlin und Hrn. Joseph Schild aus Leipzig gesungen. Die beiden fremden Solokräfte führten sich am zweiten Tage in besonderen Gesangsnummern vor, erstere in der Beethoven'schen Arie „Ah perfido", letzterer in einer Arie aus „Iphigenia in Tauris" von Gluck („Nur einen Wunsch"). Frl. Becky wird an Fülle und Ergiebigkeit des Organs von einigen hiesigen Kräften unbedingt übertroffen; auch absolut betrachtet sind ihre Mittel nur mäßig; mit ihrer formell immerhin anerkennenswerth gesungenen Arie konnte sie schon deshalb nicht fesseln, weil der Ausdruck des Innigen ihr nicht zu Gebote steht. Hr. Schild, ein Schüler des Prof. Götze, kann vorläufig noch nicht den Anspruch außergewöhnlicher Leistungen machen, aber das, was er jetzt schon gelernt hat, berechtigt zu schönen Erwartungen. Die Vorzüge des Hrn. Schild sprachen allgemein lebhaft an. Als Einleitungsnummern der beiden Theile waren die Orchestersuite von Bach und die Ouverture zu „Anakreon" von Cherubini gewählt. Die Bach'sche Suite, voll Originalität und Frische, wirkte jedoch trotz und wegen ihres antiken Styles mit unwiderstehlichem Reize. Das Stück ist für die heutigen Orchestermusiker wenig mundgerecht, aber doch kann es, abgesehen von etwas unreinen Bässen und unegalen Geigen, wohl zur Geltung. In zwei Fällen hätte man besser gethan, gegen die Vorschrift der Partitur zu handeln: der erste Satz bleibt besser unwiederholt; das Thema der Gavotte tritt in seinem originellen Eindruck weit schärfer hervor, wenn die beiden Achtel auf dem zweiten Viertel jedes Tactes kurz gestoßen, statt gebunden gespielt werden. — Der Sängerverein sang an demselben Abende unter Hrn. Hamma's Leitung sonst recht brav, doch theilweise mit etwas oberflächlichem Verständniß, „Nachtgesang im Walde" (mit Begleitung von 4 Hörnern) von Fr. Schubert und „Das Glück von Edenhall" (für Männerstoli, Männerchor und Orchester) von Rob. Schumann. Der Erfolg des letzteren

Werkes, welches wenig Anklang fand, brachte uns zu dem traurigen Schlusse, daß Schumann — wenn auch nicht gerade nicht anerkannt — immer noch nicht seinem Wesen nach erfaßt ist; denn in diesem Werke ist Schumann's innerstes Wesen ausgeprägt (— wir hielten dasselbe bis jetzt für eines seiner schwächsten — d. Red.). — Wenn das Publicum deutlich kundgab, daß es das meiste Interesse an diesem Tage Anton Rubinstein's Clavierspiel zuwende, so können wir dies nur gerechtfertigt finden und noch gerechtfertigter, wenn man nachher in freudiger Erhebung ihm jubelnd Beifall spendete. Er spielte das Gdur-Concert von Beethoven und im Vereine mit Adolf Jensen das Andante mit Variationen von Schumann. Rubinstein's Technik ist, wenn man darauf achtet, enorm; sie charakterisirt sich besonders durch die unglaublichste Kraft, deren sein Anschlag fähig ist, und andrerseits durch eine gewisse Weichheit des Tones, die, in Verbindung mit ungemeiner Bindungsfähigkeit, von wundervoller Wirkung ist. Rollende Donnertöne sind es bisweilen, die er hervorbringt, denen er dann wieder eine so gedämpfte und matte Klangfarbe zu geben weiß, daß sie, ohne an intensiver Klangfülle erreicht werden zu können, doch den Eindruck des piano machen. Ebenso sehr bewunderten wir ihn wegen der weichen Schwiegsamkeit, mit der er die Töne bindet, gleichviel, ob der Grundton der Färbung ein sanfter ist, oder ob er den einzelnen Tönen gewichtige Fülle verleiht. Doch man vergißt bei Rubinstein den Virtuosen vor dem schaffenden Musiker, und der wahrhaft bewältigende und unvergeßliche Eindruck, den wir bei seinem Spiel empfingen, entsprang aus der Offenlegung einer reinen und großen Musikerseele, die wir fühlten.

(Schluß folgt.)

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Der ausgezeichnete Contrabassist, Concertmeister August Müller in Darmstadt, wird in den ersten Concerten des Curhausorchesters in Wiesbaden auftreten, und beabsichtigt dann noch an verschiedenen anderen Orten zu concertiren.

— Laub concertirte im Monat Mai in Triest.

Musikfeste, Aufführungen.

— In Cöthen fand am 8. d. M. ein großes Instrumental-Concert statt, welches vom dortigen Gesangvereine veranstaltet war. Es wurden unter Leitung des Hofcapellmeisters Thiele von den Mitgliedern der Dessauer Hofcapelle und des Cöthner Stadtorchesters die B dur-Symphonie von Schumann aufgeführt, und Hofcapellmeister Thiele spielte das Es dur-Concert von Beethoven. Außerdem kam unter Mitwirkung des Componisten Hrn. Hofcapellmeister Seifriz aus Löwenberg dessen vollständige Musik zur „Jungfrau von Orleans", in der melodramatischen Bearbeitung und dem verbindenden Texte von Rudolf Bunge, zu Gehör. Das Concert war sehr stark besucht, und fanden sämmtliche Werke die beifälligste Aufnahme.

— In Lenzburg (Schweiz) wurde unter Leitung des Musikdirectors Rabe das Oratorium „Absalon" von Schneider zur gelungenen Aufführung gebracht. Dann hielt der unter Leitung des Directors Rabe stehende Aargauer Orchesterverein sein erstes Jahresfest im Bad Schinznach ab. Ausgeführt wurden außer einer Symphonie von Beethoven, dessen Violinconcert, gespielt von Hrn. Käslin aus Aarau, und die Ouverturen: „Nachklänge zu Ossian" von Gade, sowie die zur „Iphigenie" von Gluck.

— Das Personal des Hoftheaters in Darmstadt sammt der Hofcapelle gab während des Monates Mai, wie bereits erwähnt wurde, Vorstellungen in Mainz. Dieselben erfreuten sich einer sehr günstigen Aufnahme. Den Beschluß machte eine Aufführung von Wagner's „Rienzi", wobei Niemann die Titelrolle sang.

Personalnachrichten.

— Unser Mitarbeiter Dr. Adolf Stern hat sich mit Fräulein Malwine Krause aus Freiberg, ihren näheren Bekannten als talentvolle Malerin bekannt, vor Kurzem vermählt.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Componist Carl Götze in Weimar hat von dem Großherzoge Carl Alexander von Weimar für die Widmung seines Männerchors „Wandrers Osterfeier" (Weimar, Kühn) eine werthvolle Brillantnadel, und von dem von ihm geleiteten Männergesangvereine „Liederkranz" einen silbernen Tactirstock erhalten.

— Die Nachricht, welche wir bezüglich der Ernennung des Hrn. Dr. W. Hofmeister zum Professor in Heidelberg in Nr. 22 mittheilten und in Nr. 23 widerriefen, war nur eine verfrühte, und hat sich nun doch noch bestätigt. Hr. Dr. Hofmeister hat die an ihn ergangene Einladung angenommen.

Musikalische Novitäten.

— Im Verlage von Henry Litolff in Braunschweig erscheint ein vierhändiges Arrangement sämmtlicher Beethoven'scher Sonaten von L. Köhler. Die drei ersten Lieferungen sind bereits ausgegeben, die folgenden erscheinen in regelmäßiger Folge von je 14 Tagen. Der Preis ist sehr billig gestellt.

Leipziger Fremdenliste.

— In den letzten Wochen besuchten uns die HH.: Musikalienhändler G. A. Augener aus London, Ernst Reyer aus Paris, Dr. Pohl aus Weimar, Dr. Schmid aus Wien, Franz Bendel auf seiner Rückreise von Prag, Capellmeister Müller aus Rudolstadt, Kammermusikus Grün aus Hannover, der sich längere Zeit hier aufzuhalten gedenkt, Director A. Rubinstein aus Petersburg, welcher die Sommermonate in Deutschland zuzubringen und namentlich Berlin und Wien zu besuchen beabsichtigt, und Hofcapellmeister Seifriz aus Löwenberg.

Vermischtes.

— Zur Nachfeier des fünfzigsten Geburtstages von R. Wagner, welcher am 22. v. M. stattgefunden, brachte der kaufmännische Gesangverein, dann die Studenten der Universität und Technik in Wien, in Verbindung mit dem Hitzinger Gesangvereine dem Meister einen großen Fackelzug. In lautloser Stille zog derselbe (die Studentenverbindung mit ihren Abzeichen) nach der Villa Wagner's in Penzing. Sodann wurde von den vereinigten Sängerchören der Matrosenchor aus dem „Holländer", der Pilgerchor sowie noch mehreres Andere unter der Leitung des tüchtigen Chormeisters Gotthardt vorgetragen. Eine Deputation der Gesangvereine begab sich zu Wagner, um ihn zu begrüßen, wobei Hr. Paier als Sprecher derselben mit warmen Worten die Ansprache hielt. Eine zweite Deputation der Burschenschaften brachte nun Wagner ihre Glückwünsche dar, und begrüßte ihn im Namen der Studenten. Aus dem Siegfriedshorn (einem Petersburger Geschenk) wurde nun in die Runde getrunken, während unten die Klänge des „Deutschen Liedes" ertönten. Als Wagner auf den Balcon heraustrat, wurde er mit donnernden Hochs empfangen, und richtete herzliche Worte des Dankes an die Versammelten, welche die gleiche Begeisterung zu einer so schönen, erhebenden Feier vereinigt hatte.

— Unserer das letzte Mal gebrachten Mittheilung, den höchst bemerkenswerthen Aufschwung betreffend, welchen das Musikleben in Italien zu nehmen beginnt, haben wir heute noch Mehreres von Interesse hinzuzufügen. Im Laufe der letzten zwei Winter brachte Madame Jessie Lauffot folgende Werke zur Aufführung: Ave verum von Mozart, Ave Maria von Arcadelt, Alla Trinità beata desselben Componisten, den 2. Act aus „Orpheus" von Gluck, den Chor der Priesterinnen aus der „Vestalin" von Spontini, das „Requiem" von Cherubini, Kyrie Kleison aus der Cdur-Messe von Beethoven, die Motette: „Ich lasse dich nicht" von J. S. Bach und den Chor der Hirten aus der „Kindheit des Herrn" von Berlioz. Wie wir erfahren, wurde nun vom Erzbischofe in Florenz die Bewilligung ertheilt, daß auch Frauenstimmen in der Kirche singen dürfen, und so wird im nächsten Winter das „Requiem" von Cherubini zur Feier der Enthüllung des ihm errichteten Monumentes in der Kirche Santa Croce stattfinden. Es erscheint als ein eigenthümlicher Anachronismus, daß die Florentiner die Werke ihres Landsmannes jetzt erst kennen lernen. Das Programm eines interessanten Concertes liegt uns vor, welches ebenfalls in Florenz ein Pianist Hr. Giovanni Sgambati (ein Schüler Liszt's aus Rom) veranstaltete. Wir finden darin ein Concert von Bach, das Quintett von Schumann, das zweite Concert von Chopin und Stücke von Liszt. Die Werke sowie die Ausführung wurden sehr günstig aufgenommen, was gewiß dafür spricht, daß der Sinn für werthvollere Tonschöpfungen in Italien vorhanden und nur eine eifrige Pflege derselben nothwendig ist, um dieses Land in lebendigen Contact mit der Entwickelung der Gegenwart zu bringen. In Privatkreisen wurde auch zu wiederholten Malen die Dante-Symphonie von Liszt für zwei Claviere ausgeführt, wobei die Damen des oben genannten Vereines den Schlußchor sangen. — Außer der Quartettgesellschaft in Florenz besteht auch eine in Lucca, in deren Programmen wir die Namen: Haydn, Mozart, Onslow und Mendelssohn finden.

Literarische Anzeigen.

Im Verlage des Unterzeichneten erschienen soeben:

M. v. Asantschewsky

Op. 1. Sechs Stücke für Pianoforte. Preis 1 Thlr.
Op. 2. Sonate für Pianoforte und Violoncello. Preis 2 Thlr.
Op. 3. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. In Stimmen. Preis 2 Thlr.

Früher erschien:

Paul, Oscar, Moritz Hauptmann. Eine Denkschrift. Mit Biographie und Verzeichniss der Werke Moritz Hauptmann's. Preis 6 Ngr.

Leipzig, im Juni 1863. **Alfred Dörffel.**

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

Beyer, Ferd., 2 Rondeaux sur l'Opéra Faust, de Gounod. Op. 150. No. 1. Rondeau-Valse. No. 2. Rondeau-Marche. à 54 kr.
Cramer, H., Potpourris. No. 145. Giralda, d'Adam. 54 kr.
Concone, J., École mélodique. 6. Livr. 20 Études sent. sur des mélodies de F. Schubert. Op. 57. 3 fl. 36 kr.
——— do. in 2 Heften. à 1 fl. 48 kr.
Gerville, L. P., Fanfan le Trompette. Petite Fantaisie milit. Op. 88. 45 kr.
Godefroid, F., Rosée amère. Thème populaire. Op. 116. 54 kr.
——— Souvenir de Prague. Valse-Caprice. Op. 117. 54 kr.
Gounod, Ch., La Reine de Saba. Marche et Cortège. Transcr. 1 fl.
Heller, St., Vier Ländler. Op. 107. 1 fl. 48 kr.
Hess, J. Ch., Orphée aux Enfers. Fantaisie-Caprice. Op. 74. 54 kr.
Kéler Béla, Walram-Marsch. Op. 57. 18 kr.
——— Hof-Ball-Polka. Op. 58. 27 kr.
Ketterer, E., Caprice militaire. Op. 118. 54 kr.
——— Boute en Train. Galop de concert. Op. 121. 54 kr.
——— La Tradita. Romance d'Arditi. Transcr. Op. 125. 45 kr.
Labitzky, J., Souvenirs de Londres (Erinnerung an London). Polka. Op. 261. 27 kr.
Lefébure-Wély, Les Cloches du Monast. Nocturne. Op. 54. (Leicht).
Leybach, J., Fantaisie brill. sur l'Opéra „Ione de Petrella". Op. 60. 1 fl. 12 kr.
——— L'Hortensia. Caprice brill. Op. 61. 54 kr.
——— La Bohémienne. Mazurka brill. Op. 62. 54 kr.
Neustedt, Ch., Rondo-Fantasie sur la Serva Padrona. Op. 38. 45 kr.
Osborne, G. A., La Pluie de Perles. Valse brill. Op. 61. (Leichte Bearbeitung.) 54 kr.
Schubert, C., Sous le Balcon. Romance-Sérénade. Op. 292. 54 kr.
— — La Fête des Patineurs. Fantaisie-Valse. Op. 293. 54 kr.
Schulhoff, J., Valse brill. Op. 6. (Leichte Bearbeitung.) 1 fl.
Viénot, E., Esquisse. Op. 38. 45 kr.
Herz, H., L'Écume de Mer. Marche et Valse. Op. 168. à 4 mains. 1 fl. 30 kr.
——— La Tapada. Polka caractéristique. Op. 171. à 4 mains. 1 fl. 12 kr.
——— La Christallique. Polka-Mazurka. Op. 175. à 4 mains. 1 fl. 12 kr.
Labitzky, J., Souvenir de Londres (Erinnerung an London). Polka. Op. 261. à 4 mains. 36 kr.
Pacher, J. A., Les veillées récréatives. 4 Morceaux à 4 mains. Op. 73. No. 1. Polka-Caprice. No. 2. Valse. No. 3. Le petit Soldat. Impr.-M. No. 4. Les 2 petits Sauteurs. à 54 kr.
Milanollo, Th., Ave Maria, de Schubert. Transcr. pour Violon av. Piano ou Harmon. Op. 4. 1 fl.
Labitzky, J., Souvenir de Londres (Erinnerung an London). Op. 261. p. gr. Orchestre. 2 fl. 24 kr.
——— do. à 8 ou 9 Parties. 1 fl. 12 kr.
Bordèse, L., Petite Messe solennelle à 2 voix av. acc. de Piano ou Orgue. 1 fl. 48 kr.
Genée, R., Nur Lieder, f. 1 Singst. m. Pfte begl. Op. 94. 36 kr.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheinen heute mit Eigenthumsrecht folgende

Transcriptionen für das Pianoforte

von

S. Thalberg.

1) Auf Flügeln des Gesanges, Lied von F. Mendelssohn-Bartholdy. Preis 15 Ngr.
2) Deuxième Morceau sur Lucrezia Borgia (Scène et choeur du 2e acte) de G. Donizetti. Pr. 22½ Ngr.
3) Air d'Amazily de Fernand Cortez de Spontini. Pr. 17½ Ngr.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Leipzig, 15. Juni 1863.

Breitkopf & Härtel.

In meinem Verlage erschien soeben:

MIGNON

(von Goethe)

für eine Singstimme

mit

Begleitung des Orchesters

componirt von

FRANZ LISZT.

Partitur Pr. 1 Thlr.

Die Loreley

(von Heine)

für eine Singstimme

mit

Begleitung des Orchesters

componirt von

FRANZ LISZT.

Partitur Pr. 1 Thlr.

Leipzig. **C. F. KAHNT.**

In demselben Verlage ist erschienen:

Ausführliche

Clavier-Methode

in zwei Theilen.

von

Julius Knorr.

Schule der Mechanik. Schule der Mechanik.

Zweiter Theil:

Schule der Mechanik.

Preis 1 Thlr. 24 Ngr.

Der erste Theil = Methode = Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 19. Juni 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bögen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 25.
Achtundfunfzigster Band.

H. Wetermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Aud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Wagner's „Ring des Nibelungen". Von H. Porges. III. — Ein Carneval in Rom um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Von C. F. Weitzmann. (Schluß.) — Recensionen: Ludwig Hartmann, Drei Lieder; L. Damrosch, Op. 7; Aline Hundt, Op. 3; Alexander Winterberger, Op. 11. Kleine Zeitung: Correspondenz (Köthen, Königsberg [Schluß], Cassel [Schluß], Görlitz, Weimar, Chemnitz). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Richard Wagner's „Ring des Nibelungen".

Von

Heinrich Porges.

III.

Wir haben das letzte Mal einen flüchtigen Blick auf Wagner's speciell theoretische Wirksamkeit geworfen. Bei dem innigen Zusammenhange, in dem sein künstlerisches Schaffen mit seiner schriftstellerischen Thätigkeit steht, und den auch Wagner selbst auf das Nachdrücklichste betont, können wir jetzt leicht den Uebergang zu dem Werke finden, welches in der Epoche der Abfassung seiner Schriften zur Reife gediehen ist, und in dem gleichsam dasselbe Ideal schöpferisch gestaltet erscheint, welches dort in der Form des Gedankens den Mittelpunct aller Erörterungen bildet. Dieses Ideal ist: das Urbild des Menschen, wie es sich das Volk als Inbegriff aller menschlichen Vollkommenheit selbst gedichtet hat, und das uns Wagner in dem herrlichen Helden Siegfried vor Augen stellt. Obwol in der Reihenfolge der Dramen, aus denen „Der Ring des Nibelungen" besteht, Siegfried erst im Drama des zweiten Tages als handelnder Held auftritt, so fassen wir doch vor Allem diese Gestalt ins Auge, weil wir erkennen müssen, wie der weltumspannende Bau des ganzen Werkes von dem Innewerden dieser reinen Menschennatur seinen Ausgangspunct nahm, und alle Fäden der Handlung in Bezug auf Siegfried zusammenlaufen, wodurch eben sein tragischer Untergang bewirkt wird.

Wir haben bereits Gelegenheit genommen, auf die Analogie hinzuweisen, welche in Betreff der Anlage des Großen und Ganzen Wagner's Werk mit Goethe's „Faust" besitzt. Ein nicht unwichtiger Punct sei nun in Bezug hierauf noch berührt. Der Held von Wagner's Drama, Siegfried, steht ebenso wie Faust als ein Idealbild des menschlichen Wesens vor uns. Der wichtige Gegensatz zwischen Beiden besteht aber darin, daß wir Faust von dem ungestillten Verlangen angetrieben sehen, den ewigen Zwiespalt zwischen der Unendlichkeit des Geistes und der Schranke seiner individuellen Natur zu überwinden, und zu einer vollen, ungetheilten Einheit seines Wesens, zu einer Bethätigung aller in ihm waltenden Lebensregungen zu gelangen; während sich Siegfried immer im innigsten Zusammenhange mit der Natur fühlt, keinen Moment von dem Gefühle der Kraft, der in ihm nach Leben strebenden Triebe verlassen wird, und sich ohne Zagen den jeweilig stärksten Regungen derselben hingiebt, ohne jemals den verzehrenden Schmerz der Zweiheit seines Wesens zu empfinden, der Faust „schier das Herz verbrennen möchte". Siegfried steht als die herrliche Krone des Naturlebens vor uns, wo der Mensch mit freiem Geiste und ruhigem Sinne nicht gefesselt erscheint durch die Bande des Bedürfnisses; was auch von außen an ihn herantreten, was sich ihm entgegenstellen mag, es erhält Nichts die Macht über ihn, um ihn von dem Wege, den er seiner Natur nach gehen muß, abzubringen, er kennt nicht die Sorge und die Furcht, welche Schiller so treffend als die ersten Früchte bezeichnet, die der Mensch im Geisterreiche erntet, wenn er die Forderungen der Vernunft unmittelbar auf die sinnliche Wirklichkeit anwendet.

Nach dieser allgemeinsten Charakteristik des Helden wird es am angemessensten sein, an der Hand des Dichters im Verfolge der Handlung, die er vor unseren Blicken entrollt, der realen Gestalt des Werkes näher zu treten. Wir beginnen mit dem Vorabende: „Das Rheingold."

Auf dem Grunde des Rheines spielt die erste Scene. Das elementare Weben des Naturlebens ist es, was uns in den im seligen Frieden sich freuenden Rheintöchtern entgegentritt. Während ihres Spielens kommt der Nibelung Alberich aus einer finsteren Schlucht emporgestiegen, der ihnen zuschauend von lüsterner Gier ergriffen wird, und eines der Mädchen zu erhaschen sucht. Sie spotten seiner im fröhlichen Uebermuthe, wodurch seine Lüsternheit nur noch mehr gereizt wird, und mit verzweifelter Anstrengung sucht er bald die Eine bald die Andere zu fangen, die ihm aber mit höhnischem Gelächter stets entweichen. Da bricht plötzlich von oben her ein immer lichterer Schein herein, der sich an einer hohen Stelle des Riffes zu einem blendend hell strahlenden Goldglanze entzündet. Das Rheingold ist es, von dem ein zauberisches Licht durch die Wasser bricht. Mit jauchzendem Rufen begrüßen es die Mädchen, und spotten Alberichs, dessen Augen, von dem Glanze mächtig angezogen, starr

an dem Golde haften, daß er vom Rheingold Nichts wisse. Da verräth Wellgunde den Zauber, den das Rheingold in sich birgt:

„Der Welt Erbe
gewänne zu eigen,
wer aus dem Rheingold
schüfe den Ring,
des maßlose Macht ihm verlieh'."

Und Flohhilde warnt sie, sie solle schweigen, daß Niemand den Hort entführe, da sagt Woglinde:

„Nur wer der Minne
Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust versagt,
nur der erzielt sich den Zauber,
zum Reife zu zwingen das Gold."

Und sie spotten wieder des Nibelungen, der ja vor Liebesgier vergehen möchte, und daher nicht zu fürchten sei. Doch Alberich hat ihren Worten wohl gelauscht und spricht für sich:

„Der Welt Erbe
gewänn ich zu eigen durch dich?
Erzwäng ich nicht Liebe,
doch listig erzwäng ich mir Lust?" —

und während die Mädchen noch im tollsten Uebermuthe lachen, stürzt er auf das Rheingold, und mit den Rufen:

„Das Licht lösch ich euch aus;
das Gold entreiß ich dem Riff,
schmiede den rächenden Ring:
denn hör es die Fluth —
so verfluch ich die Liebe!"

entreißt er mit furchtbarer Gewalt das Gold aus dem Riffe, und stürzt damit in die Tiefe. Dichte Nacht bricht plötzlich herein, mit Wehschreien tauchen die Mädchen dem Räuber nach. —

Die von schwarzem Wassergewoge erfüllte Bühne wird nun immer lichter, die Wogen gehen in Gewölke über, und als sich dieses gänzlich verliert, wird eine freie Gegend auf Bergeshöhen sichtbar, und wir erblicken im Hintergrunde eine Burg mit blinkenden Zinnen. Zur Seite auf blumigem Grunde liegt Wotan, neben ihm Fricka, beide schlafend. Fricka erwacht zuerst, erblickt die Burg, staunt und erschrickt, weckt Wotan, der noch traumumfangen „vom endlosen Ruhme" sinnt. Mit ruhiger Freude begrüßt er die Götterburg, die nun vor ihm prangt, „wie im Traum er sie trug, wie sein Wille sie wies". Da mahnt ihn mit angstvollen Worten Fricka daran, wie ja Freia, die Schwester, den Riesen, welche die Burg gebaut, als Lohn versprochen worden; und schon kömmt diese in hastiger Flucht herbei, und fleht um Schutz vor den Riesen, die ihr von ferne drohten. Wotan frägt nach Loge, der zum Vertrage mit den Riesen gerathen und versprochen, Freia zu lösen. Da treten Fasolt und Fasner in riesiger Gestalt mit Pfählen bewaffnet auf, und fordern den bedungenen Lohn. Als Wotan sie hinzuhalten sucht, fährt Fasolt wüthend auf, während Fasner ihm sein „faules Schwatzen" verweist, und meint, man müsse Freia den Göttern entführen, denn nur sie wisse die Aepfel zu pflegen, die ihren Sippen zu nie alternder Jugend frommten. Schon entbrennt heftiger Streit zwischen Donner und den Riesen, als Wotan seinen Speer zwischen die Streitenden ausstreckend, ruft:

„Nichts durch Gewalt!
Verträge schützt
meines Speeres Schaft!"

Da kömmt endlich Loge herbei, der dem mahnenden Wotan mit arglistigen Worten ausweicht, bis er bei immer stärkerem Drängen erzählt, wie er alle Winkel der Welt umsonst durchstöbert, um Ersatz für Freia zu finden, und er sehe nun wol:

„In der Welten Ring
nichts ist so reich,
als Ersatz zu muthen dem Mann
für Weibes Wonne und Werth."

Nur Einen habe er gefunden, der um rothes Gold des Weibes Gunst entrieth. Die Rheintöchter hätten ihm geklagt, wie der Nibelung Alberich ihnen das Rheingold geraubt, und sie wendeten sich nun an Wotan, daß er „zu Recht zwinge den Räuber, und das Gold den Wassern wieder gebe". Aufmerksam hatten die Riesen zugehört, Fasner frägt Loge, „was Großes denn das Gold gelte", der ihnen antwortet:

„Ein Tand ists
in des Wassers Tiefe
lachenden Kindern zur Lust:
doch ward es zum runden
Reif geschmiedet,
hilft es zu höchster Macht,
gewinnt dem Mann die Welt."

Auf Wotan, der dies hört, macht es sogleich den tiefsten Eindruck, er wird von heftiger Begierde erfaßt, den Reif zu erlangen, er fühlt sich wie zauberisch umstrickt von dem Gedanken, die Welt sein Eigen nennen zu sollen. Die Riesen, die mit einander berathen, verlangen nun als Lösung für Freia „des Nibelungen rothes Gold". Und als Wotan ihr Verlangen unverschämt nennt, ergreift Fasolt schnell Freia, und führt sie zur Seite, indem er sagt, wenn bis Abend das Gold nicht als Lösung bereit liege, bliebe Freia ihnen verfallen. — Wie Freia mit den Riesen verschwunden ist, bricht ein fahler Nebel herein, und die Götter erhalten ein ältliches Ansehen, bang stehen sie da, mit erwartungsvollen Blicken auf Wotan. Loge erinnert sie, wie sie heute noch nicht von Freias Frucht genossen und nun:

„Ohne die Aepfel
alt und grau,
greis und grämlich,
welkend zum Spott aller Welt
erstirbt der Götter Stamm."

Mit plötzlichem Entschlusse fordert Wotan Loge auf, nach Nibelheim mit ihm niederzufahren, und das Gold zu gewinnen. Sie steigen nun in eine Kluft hinab, während immer dichterer Schwefeldampf die Bühne mit dickem Gewölke erfüllt. Es verwandelt sich dies in festes, finsteres Steingeklüft; endlich dämmert von verschiedenen Seiten ein dunkelrother Schein auf: eine unabsehbar weit sich dahinziehende unterirdische Kluft wird nun erkennbar. Wir sehen Alberich, der den kreischenden Mime aus einer Schlucht hervorzerrt und von ihm das Geschmeide verlangt, das zu wirken er ihm gebot. Vor Schreck läßt Mime das Gewirk fallen, Alberich hebt es auf und setzt es als „Tarnhelm" auf den Kopf; seine Gestalt verschwindet und man gewahrt statt ihrer eine Nebelsäule. Unter Toben und Zanken verschwindet sie, und noch aus weiter Ferne hört man das Geheul der von Alberich gegeißelten Nibelungen. Während Mime vor Schmerzen stöhnt und ob der empfangenen Mißhandlungen wimmert, kommen Wotan und Loge herab. Loge frägt Mime, warum er so wimmere, und er erzählt, wie Alberich sich aus des Rheines Gold einen gelben Reif geschmiedet, und nun durch dessen „starken Zauber der Nibelungen nächtiges Heer zwinge". Während sie sprechen, kömmt Alberich zurück, der den Helm nun wieder abgenommen hat. Wie er Wotan und Loge gewahrt, fährt er grimmig auf sie zu und frägt sie, was sie hier suchten. Ruhig antwortet Wotan, wie sie von Nibelheim gehört, daß Alberich hier solche Wunder wirke, und diese zu sehen, kämen sie hieher. Er fragt weiter, wozu ihm der Hort, den er gehäuft, fromme, und Alberich sagt, die Welt wolle er zu eigen gewinnen, wie er der Liebe abgesagt,

so solle ihr Alles, was lebt, entsagen, und mit goldener Faust wolle er selbst die Götter sich fangen. Schon fährt Wotan auf; aber Loge tritt schnell dazwischen und frägt Alberich, wie er sich denn zu wahren wisse, daß ihm Niemand den Ring entführe. Alberich verspottet ihn und zeigt den Tarnhelm, mit dem er sich in jegliche Gestalt verwandeln könne. Er verwandelt sich dann in eine Riesenschlange, und um zu beweisen, daß er auch die kleinste Gestalt annehmen könne, in eine Kröte. Da setzt Wotan schnell den Fuß auf sie, Loge ergreift den Tarnhelm und bindet rasch Alberich, mit dem sie aufwärts steigend verschwinden. — Die Scene verwandelt sich, und es erscheint wieder die freie Gegend auf Bergeshöhen. Wotan und Loge kommen mit dem gebundenen Alberich herauf, und verlangen von ihm den Hort als Lösung. Alberich rührt den Ring mit den Lippen, murmelt den Befehl und herauf steigen die Nibelungen, mit den Geschmeiden des Hortes beladen. Als der ganze Hort aufgehäuft ist, verlangt Wotan noch den Ring. Mit Entsetzen fährt Alberich auf; doch Wotan entreißt ihm den Ring mit Gewalt, steckt ihn an den Finger und spricht vom höchsten Machtgefühle erfüllt:

„Nun hab' ich, was mich erhebt
Der Mächtigen mächtigsten Herrn!"

Unterdeß löst Loge die Bande Alberichs, der nun den furchtbarsten Fluch über den Ring ausspricht und dann schnell in der Kluft verschwindet. Es kommen Fricka, Donner und Froh wieder herbei, und die Riesen, Freia zwischen sich führend. Es soll nun so viel Gold den Riesen als Lösung gegeben werden, als nothwendig ist, Freias Gestalt zu verdecken. Die Riesen stoßen ihre Pfähle vor Freia in den Boden und häufen den Hort auf; da erblickt Fasolt, nachdem schon alles Gold aufgegangen, noch durch eine Spalte Freias Auge, und will nun nicht von ihr lassen. Darauf verlangt Fafner, Wotan solle den Ring von seinem Finger hinzuthun, die Ritze zu füllen. Als Wotan diesem Verlangen nicht nachgeben will und die Riesen schon mit Freia fortzugehen sich anschicken, erscheint plötzlich in einem bläulichen Scheine, der aus einer Felskluft hervorbricht, Erda. Mahnend streckt sie die Hand gegen Wotan aus und räth ihm, den Ring zu meiden. Mit den Worten:

„Alles was ist endet.
Ein düsterer Tag
Dämmert den Göttern."

versinkt sie dann wieder langsam; Wotan will ihr nach, wird aber von den Göttern zurückgehalten. Er verfällt in tiefes Sinnen, faßt sich dann mit Gewalt zu einem Entschlusse und wirft den Ring auf den Hort. Die Riesen lassen Freia los, die freudig auf die Götter zueilt. Fafner macht sich über den Hort her, um ihn in einen ungeheueren Sack zu schichten. Da entbrennt heftiger Streit über die Theilung der Beute zwischen den Brüdern. Sie ringen mit einander und Fasolt entreißt Fafner den Ring. Wüthend holt dieser mit dem Pfahle aus, streckt ihn zu Boden und entwindet dem Sterbenden den Ring. Alle Götter stehen entsetzt und Wotan spricht:

„Furchtbar nun
erfind' ich des Fluches Kraft!"

Loge preist Wotans Glück, da seine Feinde selbst sich fällen. Tief erschüttert sagt Wotan:

„Wie doch Bangen mich bindet!
Sorg' und Furcht,
fesseln den Sinn;
wie sie zu enden
lehre mich Erda:
zu ihr muß ich hinab."

Schmeichelnd naht sich ihm Fricka, auf die hohre Burg weisend, die nun des Gebieters harre. — Unterdessen haben sich immer mehr Nebel zusammengezogen. Donner steigt auf einen hohen Felsstein am Thalabhange und ruft das Gewölk herbei, auf seines Hammers Schwung hieher zu schweben. Er verschwindet in finster sich ballender Gewitterwolke, ein starker Blitz entfährt der Wolke, der ein heftiger Donnerschlag folgt. Donner ruft seinem Bruder Froh zu, er möge der Brücke den Weg weisen. Dieser verschwindet mit ihm im Gewölke, das sich nun plötzlich verzieht; beide werden wieder sichtbar: von ihren Füßen aus zieht sich mit blendendem Leuchten eine Regenbogenbrücke über das Thal hinab bis zur Burg, die jetzt, von der Abendsonne beschienen, im hellsten Glanze erstrahlt. Wotan ist ganz in den Anblick der Burg versunken, die er nun „sicher vor Bang und Grauen" freudig begrüßt. Die Götter beschreiten die Brücke; Loge bleibt noch zurück und den Göttern nachblickend spricht er:

„Ihrem Ende eilen sie zu,
Die so stark im Bestehen sich wähnen."

In nachlässiger Haltung geht er den Göttern nach; aus der Tiefe erschallt aber der Gesang der Rheintöchter, die ihr Wehklagen um den Verlust des Rheingoldes ertönen lassen. Da ruft ihnen Loge zu, sie sollten sich jetzt in der Götter neuem Glanze sonnen, und als alle auf der Brücke der Burg zuschreiten, fällt der Vorhang.

Wir haben deshalb von dem „Rheingold" in so ausführlicher Weise den Verlauf der Handlung, mit Hervorhebung der wichtigsten Stellen referirt, weil erstlich in diesem Stücke bereits alle Fäden sich knüpfen, die die ganze weitere Entwickelung bedingen, und wir die symbolischen Momente des Werkes schon hier vollständig dargelegt finden. Dann bewog uns auch der Umstand zu einem so detaillirten Eingehen, daß wir durch den bereits vor längerer Zeit erschienenen Clavierauszug des „Rheingoldes" in den Stand gesetzt sind, den musikalischen Theil in Verbindung mit der ideellen Grundlage betrachten zu können. Dieses Vorhaben mag uns in dem nächsten Artikel beschäftigen.

Ein Carneval in Rom um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Von

C. F. Weitzmann.

(Schluß.)

Von allen Lustbarkeiten aber erregte in diesem Carneval keine so viel Aufsehen, als das in einem unansehnlichen Gartensaale vor der Porta del popolo aufgeschlagene kleine Theater, dessen improvisirte Maskenspiele[1]) alle Welt unwiderstehlich anzogen, so daß jedes Mal nur ein kleiner Theil der

[1]) Schon frühzeitig wurde in Italien die Stegreifdichtung geliebt und ausgeübt, aber erst gegen das Ende des 15. Jahrhunderts von den Improvisatoren ein eigenes Studium daraus gemacht. In solchen Poesien des Augenblicks wetteiferten zuweilen zwei oder mehr Improvisatoren mit einander, und aus den lebendigen Angriffen und Kämpfen derselben entwickelte sich nach und nach die improvisirte Comedia dell'arte neben der dem antiken Drama nachgeformten, aber wenig Beifall findenden Comedia erudita. Von der Ersteren wurde nur der scenische Entwurf, lo scenario, niedergeschrieben, die Ausführung des Ganzen aber der Laune der Schauspieler überlassen. Um diesen jedoch die Aufgabe zu erleichtern, ließ man einen jeden derselben einen seinem Talente und seiner Eigenthümlichkeit gemäßen

unzähligen Einlaß Begehrenden darin Platz finden konnte. Hier geißelte nämlich ganz besonders ein „Signor Formica" mit ausgelassener Laune die Thorheiten des Tages. Er verspottete mit sprudelndem Witze das wüste Treiben der Maler, Musiker und Dichter, die Schwächen der am meisten bewunderten, neu ausgestellten Statuen und Bilder, den schädlichen Einfluß des mehr und mehr Herrschaft gewinnenden und Tragödie und Comödie ins Verderben stürzenden Musikdramas, und die entsetzliche Prosa und Abgeschmacktheit der neuesten Theaterstücke und anderer Dichtungen. Künstler und Kunstfreunde, Geistliche und Gelehrte, die Höchsten und Niedrigsten des Volkes drängten sich hinzu, um den ergötzlichen Improvisationen des Allen gänzlich unbekannten Signor Formica beizuwohnen, und bald wurde von diesem maskirten Kunstrichter so viel gesprochen und vermuthet, daß selbst der oben genannte Bernini, welcher bisher das ganze künstlerische Leben und Treiben Roms allein geleitet hatte, und dessen Gunst ebenso gesucht, wie sein Zorn gefürchtet war, aufmerksam darauf wurde, und beschloß, jenes Winkeltheater selbst in Augenschein zu nehmen.

Der Saal vor der Porta del popolo war gedrängt voll; Bernini, der mehrere Freunde bewogen hatte, ihn zu begleiten, saß auf der ersten Bank, und es dauerte länger als gewöhnlich mit dem Beginnen der Vorstellung, so daß das Publicum schon anfing, ungeduldig zu werden. Endlich erhob sich der Vorhang, und der Volksliebling, Signor Formica erschien, mit einem Evviva! stürmisch bewillkommnet. Stolz trat er auf und erzählte, wie die Welt endlich seine hohen Verdienste anerkannt, ihn zum Alleinherrscher über alle Künste ernannt, und den Cavaliere Bernini in aller Form Rechtens abgesetzt habe. Er schlug diesem Allerweltsmanne vor, Falls ihm das unangenehm sein sollte, einen Platz auf seinem neu gefertigten Baldachin in St. Peter einzunehmen, weil er dort sicher sein könne, von Niemand angesehen zu werden. Formica rühmte sodann die colossale Großartigkeit der im Vatican aufgeführten Schauspiele und rieth dem Autor derselben, eine Marionettenbude einzurichten, wo sein Talent gewiß einen angemesseneren Wirkungskreis und eine genügendere Anerkennung finden würde. Der übermüthige Formica schien es heut gerade auf den wie auf glühenden Kohlen sitzenden Bernini abgesehen zu haben und ging endlich so weit, zu behaupten, derselbe habe mit den soeben von ihm vollendeten Glockenthürmen des Pantheon nur seine eigenen Eselsohren verewigen wollen. Jetzt hielt sich Bernini nicht länger; mit vor Wuth funkelnden Augen sprang er auf, überhäufte den frechen Schauspieler mit Schmähungen und rief ihm endlich drohend zu: Zieh Deine Harlekinsmaske ab und zeige Dein Teufelsantlitz, damit ich Dir Deine verruchte Zunge herausreiße! — Dem scheinbar wie versteinert über diesen unerwarteten Angriff dastehenden Formica entfiel die Maske, und der Name: Salvator Rosa! hallte durch den ganzen Saal. Salvator zog sich mit allen Zeichen des Erschreckens hinter die Scene zurück. — „Hinaus mit dem Ruhestörer! Hinaus mit dem Entweiher der Carnevalsfreiheit! Evviva il Salvatore! Evviva il Signor Formica!" rief die tobende Menge, und der Tumult wurde stärker und stärker, je länger man mit der Fortsetzung des unterbrochenen Schauspiels zögerte. Endlich wurde Bernini gezwungen, das Theater zu verlassen, und unter endlosem Jubel begann Salvator Rosa, der schon als Wunderdoctor im Corso sein ausgelassenes Spiel getrieben hatte, mit erhöhtem Uebermuthe seine Improvisationen fortzusetzen.

Glücklicher Weise für den entlarvten Formica war Bernini großherzig genug, bei kälterer Ueberlegung die ganze Scene, welche für ihn einen so kränkenden Ausgang genommen hatte, als einen tollen Carnevalsspaß anzusehen. Salvator aber war nunmehr der Held des Tages. Jedermann wollte den auf so sonderbare Weise zum Volksliebling erhobenen Maler und seine bis dahin ziemlich unbeachteten Bilder kennen lernen. Er wurde in die höchsten Kreise gezogen, seine Gemälde wurden gesucht und reich bezahlt, er selbst aber mit Lobeserhebungen und Bestellungen auf größere und kleinere Arbeiten überhäuft.

Salvator erschien fortan nicht mehr als Signor Formica; um jedoch den Bitten seiner vielen Freunde nachzugeben, ihnen seine Talente als Improvisator, Dichter und Sänger nicht zu entziehen, lud er sie zu seinen „Conversazioni in der Via babbuina". Hier hatte er einen mit alten Tapeten behangenen Saal dazu bestimmt, die auserlesene Gesellschaft, in welcher sich sogar Mitglieder der höchsten Geistlichkeit befanden, aufzunehmen, und erst wenn Alle versammelt waren, erschien auch er, mit aller Eleganz und Feinheit eines Hofmannes seine Gäste begrüßend, um sodann auf allgemeines Verlangen die Laute in die Hand zu nehmen. Jetzt aber war er nicht mehr der stolz aufschauende, zuweilen so abschreckend düstere Salvator, sondern der den niedrigsten Sphären angehörende neapolitanische „Capitano Coviello" sprach aus jedem seiner Züge, aus jeder seiner Bewegungen. Er versuchte die Laute, fing an zu stimmen und zu präludiren, und noch ehe er den Mund geöffnet hatte, war durch ihn die ganze Gesellschaft schon in die lauteste Heiterkeit versetzt. Jetzt rief er im breiten neapolitanischen Dialecte: „Siente chisso vè, auza gli uocci!" Und nun begannen seine unerschöpflich launigen, zu einer munteren neapolitanischen Melodie vorgetragenen Verse, welche ihre drastische Wirkung auf die Zuhörer niemals verfehlten. Zuweilen nahm er auch ein Blatt in die Hand und recitirte eine seiner beißenden Satyren, voll der verwegensten Sarkasmen gegen die Kirche, den Staat und die Kunstzustände. Hatte aber eine solche Vorlesung einmal, ihrer zu scharfen Bitterkeit wegen, nicht den von ihm erwarteten Effect gemacht, so äußerte er später in vertrauterem Kreise: „Aggio io bene speso lo tiempo mio, in leggere le fatiche mie alli somari e a gente, che nulla intienne, avveasa solamente a sientire non autro che la canzona dello cieco!" — „Ich habe einmal wieder schön meine Zeit verloren, den Eseln und Dummköpfen, welche nur auf Gassenhauer erpicht sind, meine Geistesarbeiten vorzutragen!" [1])

Charakter, eine bestimmte Maske festhalten, und selbst die Schöpfer der neueren italienischen Comödie, Carlo Goldoni († 1793) und Carlo Gozzi († 1802) benutzten diese endlich stereotyp gewordenen nationalen Lieblingsmasken, um mit ihren Stücken die Gunst des größeren Publicums zu erlangen. Da nun die damals größtentheils ohne dramatisches Leben in breiten Phrasen kalt einherschreitende Tragödie sich wenig Freunde zu verschaffen vermochte, so blieb der Geschmack des Volkes stets jenen muthwilligen, improvisirten Schwänken zugewandt, bis endlich seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts die Oper ihren Triumphzug durch Italien machte, damit der Tragödie und Comödie vollends alles Interesse entzog und fast ihren völligen Untergang herbeiführte.

[1]) Salvator Rosa's Satyren: La Musica, la Poesia, la Pittura, la Guerra, la Babillonia und l'Invidia erschienen in neueren Ausgaben in Florenz und in Amsterdam 1770, 8. und in London 1791; 8.; La Pittura allein mit Anmerkungen von G. D. Fiorillo, Göttingen, 1785, 8. La Musica gab Mattheson mit einer deutschen Uebersetzung und einem ausführlichen Commentare unter folgendem

In kurzer Zeit hatte Salvator mit solchem originellen Treiben seinen Zweck erreicht: er hatte die Schwächen der Werke tonangebender Kunstrivalen in ein grelles Licht gestellt, um die Blicke auf seine eigenen Werke zu lenken, er hatte sich Ehre und Reichthum erworben, um seiner darbenden Familie und seiner bedrängten Vaterstadt eine schleunige und kräftig nachhaltige Unterstützung verschaffen zu können.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Ludwig Hartmann, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4. Heft. Dresden, Adolph Brauer. Pr. 22½ Ngr.

L. Damrosch, Op. 7. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, J. Schuberth u. Comp. Pr. ½ Thlr.

Aline Hundt, Op. 3. Neun Stimmungsbilder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Gustav Heinze. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Alexander Winterberger, Op. 11. 10 Gesänge für Alt, Mezzosopran, Baß oder Baryton. Leipzig, Fr. Kistner. Pr. complet 1 Thlr. 10 Ngr. Einzeln à 5 Ngr. und. 7½ Ngr.

Sämmtliche vorliegende Compositionen geben mehr oder weniger Zeugniß vom Vorhandensein wirklicher schöpferischer Begabung. Will es in unserer Zeit, wo man sagen kann, daß die Musik ein Lebenselement ist, an dem wir Alle in geringerem und höherem Maße Antheil nehmen, auch nicht allzu viel bedeuten, etwas halbwegs Gelungenes, besonders im Liedfache, zu produciren, so werden wir doch gerade jene Erscheinungen mit Anerkennung begrüßen, die ein edleres Streben erkennen lassen.

Die Lieder von L. Hartmann, dessen Leistungen im Fache der Gesangscomposition in diesen Blättern bereits mit Anerkennung erwähnt worden sind, gewinnen durch die Frische und manchmal auch Innigkeit der Empfindung, welche in ihnen waltet. Im Einklange mit den gewählten Dichtungen von Reinick und Mirza-Schaffy ist der angeschlagene Ton mehr ein leicht anregender, als tiefer dringender; es ist aber Alles wirklich gesungen, und werden diese Lieder bei guter Ausführung ihre Wirkung nicht verfehlen. Was das harmonische Element betrifft, so wird der Componist wohl thun, manche gewöhnlichere Folge zu vermeiden, und in der Behandlung der Begleitung wäre bei einigen, blos durch sinnlichen Klang wirkenden Stellen eine tiefere Auffassung wünschenswerth.

Bei L. Damrosch finden wir ebenfalls die lebendige Thätigkeit des Gefühles als schöpferisches Princip wirksam. Wir empfinden bei seinen Liedern das Walten einer fast nervösen Reizbarkeit, welcher der Componist aber in seinen harmonischen Wendungen einen ächt künstlerischen Ausdruck zu geben weiß. Das Gedicht „Der Mondenschein" von Klaus Groth hat Damrosch in einem idyllisch-idealen Lichte aufgefaßt, und ist dasselbe ein zart empfundenes Stimmungsbild. In dem Liede „Wenn ich ihn nur habe" von Novalis waltet ein leidenschaftlicherer Ton, und ist dasselbe mit Schwung und Feuer ausgeführt. Am Schlusse dieses Liedes wäre in den letzten Tacten der Begleitung eine originellere Fassung wünschenswerth, wie auch die Anwendung der Scalenfolge im vorletzten Tacte eine blos äußerliche Wirkung macht, und zu der poetischen Stimmung des Vorangehenden nicht recht passen will. Eine schön declamirte Phrase wäre um Vieles wirksamer gewesen. Durch innig-leidenschaftlichen Ausdruck fesselt die letzte Nummer: „Dich lieb ich inniglich" von E. Kern. Dies Lied wird, wie auch die vorangehenden, bei Sängern viele Freunde finden, da sie sämmtlich vorzüglich geeignet erscheinen, eine unmittelbar zündende Wirkung zu erzielen.

In den „Stimmungsbildern" von Aline Hundt begegnen wir einem Talente, von dem wir lebhaft wünschen müssen, daß es den hier eingeschlagenen Weg verlasse und vor Allem dahin strebe, die Gefühlsthätigkeit ohne Zwang in sich walten zu lassen. Je mehr wir bei der genannten Componistin einen regen Sinn für poetische Auffassung entdecken, um so schärfer muß es gerügt werden, wenn wir sehen, wie durch das Streben nach forcirtem Ausdrucke und Originalität der Harmonie jede gesunde Empfindung ertödtet wird. Die Componistin springt mit der Behandlung übermäßiger Dreiklänge, Durchgängen, enharmonischen Verwechselungen in einer Weise um, welche deutlich zeigt, wie diese Gesänge vorwiegend mit Zuhülfenahme des Claviers niedergeschrieben wurden. Wir rügen diese Mängel mit solcher Schärfe, weil es wahrhaft zu beklagen wäre, wenn ein so schönes Talent es nicht zur Klärung und zu gesunden Kunstleistungen zu bringen vermöchte. Die Wahl der Gedichte ist eine treffliche, und auch die Charakteristik einzelner Stellen sehr gelungen. Die beste Nummer ist die vierte: „Mag draußen Schnee sich thürmen" von Heine, wo das Gedicht mit düster-leidenschaftlichem Tone aufgefaßt und auch gut musikalisch durchgeführt ist. Bei anderen Gedichten verfällt die Componistin sehr häufig in den Fehler, statt inniger Empfindung den Ausdruck einer Leidenschaftlichkeit anzuwenden, welche dann natürlich nur erzwungen sein kann.

Alexander Winterberger, dessen Gesänge in diesen Blättern vor einiger Zeit mit entschiedener Anerkennung besprochen wurden, gibt im vorliegenden Hefte von Neuem Proben einer nicht gewöhnlichen Begabung. Die Wahl der Dichtungen ist eine treffliche, und zeigt der Componist die Fähigkeit, nach dem objectiven Wesen derselben den musikalischen Ausdruck gestalten zu können. Wie wir kaum zu erwähnen brauchen, ist das Gefühlsleben des Künstlers ein wirklich modernes, ebenso begegnen wir bei ihm einer zumeist glücklichen Verwendung der durch die Enharmonik vermittelten Modulationen. In den ersten drei Gesängen, welchen Dichtungen von Heine zu Grunde liegen, ist es besonders die in ihnen waltende Stimmung, welche im musikalischen Ausdrucke mit Glück wiedergegeben ist. Die erste Nummer „Ein Fichtenbaum steht einsam" ist in melancholisch-düsterer Weise aufgefaßt; eine verwandte Stimmung findet im „Childe Harold" ihren Ausdruck, wo es der Componist verstanden hat, uns das Bild des poetischen Vorganges lebendig vor Augen zu stellen. In der dritten Nummer „Ich stand in dunklen Träumen" wirkt in einem Tacte die durch Emoll vermittelte Modulation von Emoll nach Fis moll störend. Nr. 4, „Aus" von Lenau, ist im Verhältniß zu dem schwerwiegenden Inhalte des Gedichtes zu liedmäßig componirt. Solche Poesie, welche der Ausdruck eines durch die Reflection

---

Titel heraus: „Mithridat wider den Gift einer welschen Satyre, genannt: La Musica, Hamburg, 1749." — Von Salvator's Compositionen finden wir mehrere Proben in Ch. Burney's Hist. of Music, Vol. IV. pag. 165—168. Burney zieht deren Melodien denen der meisten gleichzeitigen Tonsetzer vor. Schließlich hat Franz Liszt eine sinnige musikalisch-poetische Bearbeitung einer Canzonetta Salvator Rosa's in den „Années de pélerinage", II., Nr. 3 (Mainz, Schott) mitgetheilt, welche wir unseren Lesern besonders empfehlen, um diesen genialen Maler, Dichter und Improvisator auch als Erfinder ansprechender Melodien kennen zu lernen.

tief erregten Gefühles ist, verlangt auch ein dem entsprechendes Gewicht des musikalischen Gehaltes. Hier wäre die Aussprache einer großsinnigen Resignation am Orte gewesen. Nr. 5, „Kriegslied" (altdeutsch), ist sehr wirkungsvoll gestaltet. Der Ausdruck ist kraftvoll und trägt den Stempel charakteristischer Einfachheit. In Nr. 6, „Murrays Ermordung", hat der Componist den einfachen Naturlaut der schottischen Ballade in der Declamation und Harmonie sehr gut getroffen, nur im Mittelsatz verfällt er in zwar für den Sänger wirksame, aber etwas triviale Liedphrasen. Nr. 7, „O sing du Schöne" von Puschkin, ist sehr sangbar und der Ton milder Melancholie, welcher sich darin ausspricht, verleiht auch der Musik einen poetischen Reiz. Nr. 8, „Die Nonne" von Uhland, gehört zu dem Bedeutendsten der ganzen Sammlung. Besonders ist es hier dem Tonsetzer gelungen, dem Hereinbrechen einer verklärten Stimmung inmitten einer tiefen Trauer einen schönen Ausdruck zu geben. Das folgende Stück Nr. 9, „Der Schmied" von demselben Dichter, zeichnet sich durch treffende Charakteristik aus, die auch in prägnantester Melodik ausgestaltet ist. Es ist darin mit Glück ein frischer, volksthümlicher Ton angeschlagen. Nr. 10, „Mein Herz ist dunkel" von Byron, ist mit leidenschaftlichem Ausdrucke ausgeführt, es verfällt aber der Componist darin öfter in gewöhnliche Phrasen. Es ist dies überhaupt eine Klippe, welche derselbe noch mehr vermeiden muß, seine Producte würden dadurch wesentlich gewinnen, wenn er verstünde, sich immer auf gleicher Höhe zu halten. Jedenfalls verdienen diese Gesänge die weiteste Verbreitung, und seien dieselben hiermit aufs Wärmste empfohlen. 8.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Cöthen.

Dem regen Eifer einiger Kunstfreunde ist es zu danken, daß das Concert zu Stande kam, dessen Programm bereits in letzter Nummer von uns mitgetheilt wurde. Es verdient um so mehr die vollste Anerkennung, daß der Vorstand des dortigen Gesangvereines es dahin brachte, ein großes Instrumentalconcert zu veranstalten, wenn man die Schwierigkeiten in Anschlag bringt, welchen solche Unternehmungen besonders in kleineren Städten ausgesetzt sind. Hr. Hofcapellmeister Thiele hat das Verdienst, daß Schumann's B dur-Symphonie aufgeführt wurde, welches Werk hier zum ersten Male zu Gehör kam. Die Aufführung desselben war in Anbetracht des Umstandes, daß das Orchester aus combinirten Kräften bestand, eine befriedigende. Der Vortrag des Es-Concertes von Beethoven durch Hrn. Hofcapellmeister Thiele zeigte von musikalischem Verständnisse und ist als eine correcte, anerkennenswerthe Leistung zu bezeichnen. — Von besonderem Interesse war es, die Musik zur „Jungfrau von Orleans" von Seifriz kennen zu lernen, und dieser Umstand veranlaßte uns auch zu einem Ausfluge. Das Werk kam außer in Löwenberg zum ersten Male in vollständiger Weise in Cöthen zur Aufführung. Unter der festen, energischen Leitung des Componisten hatte dasselbe einen günstigen Erfolg. Das Charakteristische der künstlerischen Individualität Seifriz's als Tonsetzer ist besonders eine sinnliche Frische der musikalischen Ausdrucksweise, die in einer leicht erregbaren Gefühlsthätigkeit ihre Wurzel hat, und der ein intelligentes Erfassen poetischer Objecte zur Seite steht. In seiner Musik zur „Jungfrau" treten auch diese Eigenschaften klar hervor. Die Hauptmomente des Schiller'schen Dramas sind richtig erfaßt, und immer mit warmer Empfindung, oft auch mit originellem melodischem Ausdrucke wiedergegeben. Besonders am Schlusse der Ouverture, mit welcher Stelle auch das ganze Werk endet, ist es dem Componisten gelungen, dem Thema einen idealen Charakter zu verleihen, und die Wirkung durch eine klangschöne, edle Instrumentation zu erhöhen. Ebenso ist bei den melodramatischen Stellen immer das Wesentliche in der Musik wiedergegeben, und zeigt hier Seifriz, daß er es vermag, den speciell sentimentalen Momenten einen treffenden Ausdruck zu geben. Der Charakter der ganzen Musik ist ein dramatisch erregter, so daß dieselbe bei einer Aufführung des Dramas im Theater ihre Wirkung nicht verfehlen würde. Und so erinnert auch der Styl und die Art der Orchesterbehandlung an die in der großen Oper verwendeten Mittel der Darstellung. Die Originalität der Erfindung ist nicht überall gleich; steht der Componist meist sehr selbständig da, so begegnen wir doch auch Momenten, wo ein Anlehnen an bekannte Werke erkennbar ist. Wir glauben, daß dieses Werk eine weitere Verbreitung finden wird, um so mehr, da die im Druck (bei C. F. Kahnt in Leipzig) erschienene, für den Concertsaal berechnete melodramatische Bearbeitung von Schiller's Drama von Rudolf Bunge eine sehr gelungene ist. Der Dichter hat es hier in anerkennenswerther Weise verstanden, die wesentlichsten Momente der Handlung hervorzuheben, und dieselben im engen Anschluß an die Musik in einer edlen und schwungvollen Sprache auszugestalten. H. P.

Musikfest in Königsberg.

(Schluß.)

Der dritte Abend brachte den interessantesten Theil des Festes: „Das verlorene Paradies" von Rubinstein, unter Leitung des Componisten, der es in dieser Gestalt hier selbst zum ersten Male hörte. Die Chöre waren von Hrn. Laudien mit seltenem Fleiße und dem besten Erfolge einstudirt, das Orchester unterstützte das Gelingen des Werks im Wesentlichen recht gut, unter den Solisten zeichneten sich aus: Hr. Schild (Abdiel; die Stimme im zweiten Theil) und Hr. Simons (Satan; Adam). In seinem Werk hat uns Rubinstein ein gelungenes Meisterstück hingestellt. Das Sujet des Oratoriums ist besonders glücklich gewählt; es ist ein großartiger Vorwurf vom anziehendsten Charakter und bei weiser Disponirung des Stoffes von der befriedigendsten Wirkung; einzelne Plattheiten in der Diction sind für das Ganze von keiner Bedeutung. Diesem gewiß höchst dankbaren Text hat sich Rubinstein mit ihm gewachsener Kraft und mit jener Naivetät entgegengestellt, die allen seinen Werken den höchst charakteristischen Stempel urwüchsiger Fülle aufdrückt. Ueberall schöpft er aus dem Vollen, und wo er reflectirt, da geschieht es nie aus Armuth an musikalischem Stoff, sondern aus dem Bedürfniß, seinen Reichthum zu verwerthen. Wie schwer es ist, die ernste Würde und das gemessene Pathos des Oratorienstyls festzuhalten, ohne dabei vor der Gefahr, langweilig zu werden, bewahrt zu bleiben, zeigt das Beispiel Spohr's und Mendelssohn's, die — aufrichtig gesagt — jener Gefahr nicht entgangen sind (— Was Mendelssohn betrifft, so kann dies Urtheil doch nur unter bedeutenden Einschränkungen gelten. D. Red. —): Rubinstein's starkem Geiste ist es gelungen, ein Werk zu schaffen, welches, bei schönen Details, auch als Ganzes zu fesseln versteht. Freilich hat „Das verlorene Paradies" neben seinen Glanzpuncten auch seine schwächeren Stellen; das kann aber nicht anders sein und thut dem Ganzen keinen Abbruch. Im ersten Theil ist von erhabener Größe der Erfindung, kunstvollster und dabei wirkungsreichster Arbeit der Kampf der Himmlischen und der Empörten, im zweiten Theil aufs Mannigfaltigste originell und farbenreich erdacht und instrumental ausgestattet die Schöpfungsgeschichte, von herrlicher Wirkung der Schlußchor der Himmlischen. Dagegen dürfte die Instrumentaleinleitung des dritten Theils, Verführung und Sündenfall darstellend, etwas matt und charakterlos zu nennen sein; überhaupt bietet der Verlauf dieses Theils, der stofflich keine sonderlich energische Anregung enthält, nur wenig von den hinreißenden Eindrücken der beiden ersten Theile; ferner ist das eine Duett zwischen Adam und Eva im zweiten Theile zu lang ausgesponnen, die Terzetts der drei Engel sind öfter nicht mehr als gewöhnlich. Niemals aber ist in dem Oratorium eine gänzliche Ermattung möglich; das Interesse steigt und fällt, erlischt aber nie, und an keiner Stelle können wir dem Componisten nachsagen, daß er hinter dem Text zurückgeblieben sei.

Wie sehr die Musik Rubinstein's dem Publicum zu Herzen zu dringen vermag, das zeigte die begeisterte Wonne, mit der man dem Componisten seinen Beifall kundgab. Freudig stimmen wir in die Erklärung ein, daß Rubinstein's „verlorenes Paradies" ein würdiger Schluß des Musikfestes und seine Aufführung im Stande war, jetzt auch einmal

Königsberg der auswärtigen Musikausübung gegenüber stolz zu machen.*)

Cassel.

(Fortsetzung und Schluß.)

Das vierte Abonnementconcert war eins der glänzendsten dieser Saison. Hans v. Bülow wirkte darin mit. Schon bei seinem Erscheinen wurde der berühmte Pianist ehrenvoll empfangen und sein meisterhaftes Spiel rief auch diesmal wieder den lebhaftesten Enthusiasmus, die ungetheilte Bewunderung hervor. Wir haben schon bei anderer Gelegenheit die seltenen Vorzüge des hochbegabten Künstlers gewürdigt und ebensowohl seiner klaren und genialen Auffassung, als der kunstschönen Ausführung der verschiedenartigsten Tonwerke, wie auch der glänzenden Technik gedacht, die er stets höheren Zwecken unterordnet. Hans v. Bülow steht jedem Tonwerke, das er vorträgt, möglichst objectiv gegenüber, erfaßt es im Großen und Ganzen und schafft dann, im steten Hinblick auf dessen wesentliche Grundeigenschaften, mit echt künstlerischem Geiste von Innen heraus. Es ist daher in allen seinen Productionen etwas Einheitliches, Charaktervolles. Nur selten haben wir einer so allseitig vollendeten Ausführung des Beethoven'schen Es dur-Concertes beigewohnt, wie der, welche wir unserm verehrten Gaste verdanken. Sein Vortrag war ebenso geistvoll, als brillant, noch glänzender aber trat derselbe in einem Capriccio über Motive aus Beethoven's „Ruinen von Athen" und der Don Juan-Phantasie von Liszt hervor. Darin zeigte der Künstler eine Beherrschung des Instrumentes, einen Reichthum an Nüancen, eine Steigerung des Ausdrucks, die alle Erwartung übertraf. Neben den Vorträgen des Hrn. v. Bülow wurde auch den meisten der übrigen reiche Anerkennung zu Theil, so vor Allem der für uns neuen symphonischen Dichtung: „Les Préludes" von Liszt. Wirkt darin auch das formell Abweichende momentan befremdend, so zieht doch der geistvolle Inhalt, gehoben durch die farbenreiche Instrumentation, mächtig an, um so mehr im Hinblick auf das der Tondichtung zu Grunde liegende und der Partitur derselben beigefügte Programm. Dies an originellen und glänzenden Partien reiche Tonwerk ist ebensowohl als Rich. Wagner's „Faust-Ouverture", mit der das Concert eröffnet wurde, in diesen Blättern wiederholt eingehend besprochen worden. Einen zum Theil auffallenden Contrast zu den hier erwähnten beiden Erzeugnissen der neudeutschen Schule bildeten die bekannte Kirchenarie von Alessandro Stradella und Lieder von Schubert und Mendelssohn, deren Ausführung Hr. Ferenczy übernahm, wie auch Lieder von Schumann und Marschner und mehrstimmige Gesänge für Frauenstimmen von Joh. Brahms, deren Vortrag wir Frl. Erhart, Frl. Bahrdt, Frau Podesta und mehreren Damen des Hoftheaterchors verdanken.

In dem fünften Abonnementsconcert hatten wir die Freude, Ferdinand Laub einmal wieder zu hören. Durch ihn wurde Beethoven's geniales und ansprechendes Violinconcert auf würdige Weise ins Leben gerufen. Haben wir bei diesem Virtuosen einerseits der ausgezeichneten Technik rühmend zu gedenken, so ist andererseits Auffassung und Vortrag, allseitiges Eingehen in den Geist der Composition und vornehmlich die Bestimmtheit und Kraft des Ausdrucks nicht minder lobend hervorzuheben. Bezüglich des Vortrags contrastirender Stellen bewegt sich Laub in classischen Werken stets innerhalb ästhetischer Grenzen, die er in modernen Compositionen etwas weiter zieht, so namentlich in den von ihm selbst componirten Virtuosenstücken, in welchen er freier aus sich heraus tritt und die Technik überwiegend zur Geltung bringt. Wenn schon das Beethoven'sche Concert, so waren das Rondo scherzoso und eine Improvisation über böhmische Nationallieder von Laub noch mehr geeignet, einen Beifallssturm wie keiner der übrigen Solovorträge hervorzurufen, obwohl auch diesen verdiente Anerkennung zu Theil wurde; so vor Allem einem von Hrn. Knoop ausgeführten Divertissement für das Violoncell von Kummer. So wenig auch die Composition ihrer Form und ihrem Inhalte nach dem gegenwärtigen Zeitgeschmacke entsprach, erfreute doch der Vortragende durch die Vorzüge seines Spiels, namentlich durch die Reinheit und Sicherheit der Intonation, Klarheit und gleichmäßige Abrundung der Passagen und geschmackvolle Behandlung der Cantilene. Das Orchester brachte eine Concertouverture von Otto Kraushaar und eine Suite von Franz Lachner zu Gehör. Dem Referenten steht über sein eigenes Werk, die Ouverture nämlich, kein Urtheil zu, er beschränkt sich daher auf die Mittheilung, daß dieselbe von Hrn. Hofkapellmeister Reiß sorgfältig vorbereitet war und unter dessen Leitung klar und schwungvoll ausgeführt wurde; die zarten Partien wurden geschmackvoll nuancirt und die kräftigeren dagegen angemessen hervorgehoben. Das Werk hatte sich von Seiten des Publicums beifälliger Anerkennung zu erfreuen. Dasselbe gilt von der für uns neuen Suite von Lachner, welche gleichfalls eine vortreffliche Ausführung erfuhr. Ungeachtet das ziemlich umfangreiche Werk in manchen seiner Theile zu gleichförmig erscheint, so namentlich in den Variationen, deren Solopartien von den Hrn. Concertmeister Wipplinger (Violine), Kley (Oboe) und Neff (Clarinette) geschmackvoll executirt wurden, enthält es viel Ansprechendes und läßt erkennen, mit welchem Interesse der Componist sich einer älteren Tonsatzform zuwandte, die sich, im Hinblick auf die orchestralen Darstellungsmittel, bekanntlich ebenso zur Symphonie, wie die Claviersuite zur Sonate verhält und welche aus einer Folge von Tonstücken von charakteristischen Tanzrythmen bestand, für die nach und nach andere substituirt wurden. Zeigt schon das Präludium der Lachner'schen Suite die geschickte Verwendung kleinerer Rhythmen, so die ziemlich umfangreiche Fuge die contrapunctische Gewandtheit des fruchtbaren Componisten. Die beiden mittleren Sätze haben geringere Bedeutung. Die Anzahl der Variationen ist viel zu groß. Das Conforme, welches bei dem strengeren Festhalten am Thematischen in einzelnen Sätzen des umfangreichen Werkes hervortritt, wird durch die charakteristische und zum Theil sehr wirkungsvolle Instrumentation möglichst verdeckt. Die gesanglichen Beigaben bestanden in einer Arie aus Haydn's „Schöpfung" und Liedern von Schumann, Esser und Mendelssohn und wurden von Frl. Auguste Haase aus Berlin ausgeführt. Die junge Dame besitzt zwar schätzbare Anlagen, aber eine für öffentliche Productionen noch nicht ausreichende Bildung; sie machte mit den Liedern, in denen sie einen sinnigen Ausdruck entwickelte, mehr Glück, als mit der Arie, bei deren Vortrag der Mangel an Technik entschiedener hervortrat.

In dem sechsten Abonnementconcerte führte sich Hr. Isidor Seiß aus Cöln, mit dem für uns neuen Pianoforte-Concert in Es dur von C. M. v. Weber bei uns ein. Die Composition ist reich an brillanten Sätzen, die aber zu conform erscheinen und sowol zu einander, als auch zu den ihnen vorhergehenden Grundmotiven oft in einer nichtsweniger, als nothwendigen Verbindung stehen. Trotzdem ist die Composition interessant, weil sie zeigt, wie brillant und fließend zugleich Weber, mit Rücksicht auf den zu seiner Zeit erreichten Standpunct der Claviertechnik, zu schreiben vermochte. Daß dieser kein geringer war, wird man auch heute noch bereitwillig anerkennen, obwol man seit den Bestrebungen Thalberg's und Liszt's u. A. weit darüber hinausgelangt und theils an feinere und reizendere, theils an massenhaftere und großartigere Clavierefecte gewöhnt ist, als zu Weber's Zeit. Das ziemlich umfangreiche Concert des allbeliebten Meisters, dessen zweiter Satz uns als der geschmackvollste erscheint, wogegen der erste und dritte manches unverhältnißmäßig Ausgedehnte und modulatorisch Formlose zeigen, wurde von Seiß im Ganzen klar und brillant ausgeführt, nur hätten wir die anhaltend bewegten, conformen Sätze zum Theil durch einen mannichfach modificirten mehr durchgeistigten Ausdruck gehoben gewünscht. Der Anschlag des Virtuosen war meist entweder kräftig, oder weich, je nachdem es der Charakter der einzelnen Stellen des Tonsatzes erforderte, aber es fehlten dem Vortrag hin und wieder die feineren, vermittelnden Uebergänge, die durch die Modulation geboten werden. Dieser Mangel wurde jedoch weniger im zweiten, als im ersten und dritten Concertsatze fühlbar. Reicher und bisweilen auffallender schattirt war der Vortrag unseres Gastes an verschiedenen Stellen eines glänzenden Bravourstückes, nämlich der Lucia-Phantasie von Liszt, mit deren Ausführung sich Hr. Seiß den größten Beifall erwarb. Von Hrn. Gerstenberger hörten wir eine Phantasie über Themen aus „Oberon" für Harfe von Parish Alvars. Hr. Borkowski sang eine Arie aus der Oper „Acis und Galatea" von Händel hier zum ersten Mal. Wie sehr uns Händel auch jetzt noch durch seine großartigen, auf eine bedeutende Anzahl von Sängern berechneten Chöre imponirt, so betrachteten wir doch seine Arien mit den sich vielfach wiederholenden, oder doch wenig verschiedenen, etudenartigen Passagen, schon längst als veraltet. Die Mitglieder des Hoftheaterchors vereinigten sich mit Frl. Bauer zur Ausführung des Finales des ersten Actes der unvollendeten Oper „Loreley" von Mendelssohn. Hörer und Sänger theilten sich auch diesmal in den Genuß des hier stets sehr beifällig aufgenommenen Werkes. Dasselbe kann auch in gleichem, wenn nicht in höherem Grade von den beiden noch übrigen Instrumentalstücken dieses Concertes, der Ouverture zur Oper „Idomeneo" von Mozart und der C moll-Symphonie von Beethoven

*) Die Frau Prinzessin Anna von Hessen (Tochter des Prinzen Carl von Preußen und nunmehr eventuell einstige Königin von Dänemark), welche in Kopenhagen wohnhaft ist, hat dem Königsberger Musikfeste an allen drei Tagen beigewohnt und sich den Leitenden gegenüber mit Begeisterung über die erlebten künstlerischen Genüsse geäußert. Die hohe Frau hat sich durch das vorzügliche Programm angezogen gefühlt, die Reise hierher zu machen und benutzte die Gelegenheit, schöne große Kunstwerke zu hören, so gut, daß man dieselbe auch in den Proben (— mit kundigem Blick die Partituren nachlesend —) bemerkte. Gleich nach dem Feste trat die hohe Gastin die Rückreise an.

gesagt werden, in welcher sich unser Orchester unter der umsichtigen und energischen Leitung seines bewährten Dirigenten rühmlich auszeichnete.

In den zwei Concerten der „Euterpe", welchen wir beigewohnt, hörten wir von Orchesterwerken (unter der Leitung des Hrn. Musikdir. Hempel) die Militär-Symphonie von Haydn, die Pastoral-Symphonie von Beethoven, die Ouverture zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn und die zu „Hans Heiling" von Marschner. Die HH. Concertmeister Wipplinger und Gerstenberger spielten Grounod's Meditation über ein Präludium von J. S. Bach, aus dessen „wohltemperirtem Clavier", für Violine und Harfe, mit Orchesterbegleitung. Hr. Heilemann trug ein Salonstück für Violine und Pianoforte von Vieuxtemps vor. Von Hrn. Gerstenberger hörten wir noch eine Barcarole von Parish Alvars und von Hrn. Mänz Variationen für Flöte von Heinemeier. Unter den Gesangsvorträgen heben wir die der Frau Hempel-Kristinus und die des Hrn. Schulze als die bedeutendsten hervor. Jene sang eine Arie aus dem „Barbier" von Rossini und Lieder von Proch und Gumbert, dieser eine Arie aus „Hans Heiling" von Marschner. Andere musikalische Productionen verdanken wir den hier bestehenden Gesangvereinen, und zwar dem Cassseler Gesangverein (unter der Leitung des Hrn. Hofkapellmeisters Seiß) dem Weidt'schen Gesangverein (unter der Leitung seines Gründers, des Hrn. Heinrich Weidt, gegenwärtig Capellmeister in Pest) eine Aufführung von „Der Rose Pilgerfahrt" von R. Schumann, von der Liedertafel, in Verbindung mit dem Quartettverein und der Harmonie (unter der Leitung des Hoforganisten, Hrn. Carl Schuppert) eine Aufführung der Chöre aus der „Antigone" von Mendelssohn. Sämmtliche hier genannten Vereine verbanden sich mit einem Theile des Hofopernpersonals und den Mitgliedern des Hoforchesters, unter der Leitung des Hofkapellmeisters Reiß zur Aufführung des Oratoriums „Des Heilands letzte Stunden von Spohr.

Zum Schlusse noch die Mittheilung, daß das vor Kurzem erfolgte Ableben der Fr. Caroline v. d. Malsburg, geborene v. Dubuis, Wittwe des Oberhofmarschalls Otto Wilhelm v. d. Malsburg, in den kunstgebildeten Kreisen unserer Stadt schmerzlich empfunden wird. Durch ungewöhnliche Begabung, hohe Bildung und edle Gesinnung, zeichnete sich die Verblichene in seltenem Grade aus. Ein bedeutendes Talent besaß sie sowohl für Musik als für Malerei und war im Verständniß und Ausübung beider Künste ungewöhnlich weit gelangt. Auf dem Piano hatte sie in früherer Zeit einen hohen Grad der Virtuosität erreicht, die es ihr möglich machte, die bedeutendsten Werke älterer und neuerer Meister in vorzüglicher Weise zur Ausführung zu bringen. Ihre Auffassung war edel und ihr Vortrag sehr geschmackvoll. Obgleich sie den Compositionen Spohr's, dem sie innig befreundet, mit besonderer Liebe zugethan war, so blieb sie doch, bei ihrer seltenen Bildung und umfassenden Kenntniß der musikalischen Literatur, vor Einseitigkeit des Geschmackes und des Urtheils bewahrt; sie wurde allen Meistern gerecht und hat in neuerer Zeit zur Verbreitung der Werke Robert Schumann's hier sehr viel beigetragen. Auch gewährte sie unbemittelten Kunstjüngern, zur Ausbildung ihres Talentes, nicht selten bedeutende pecuniäre Unterstützung.

Otto Kraushaar.

Görlitz.

Sie haben bereits den günstigen Erfolg berichtet, vom welchem die Aufführung von Mendelssohn's „Paulus" begleitet war. Musikdirector Klingenberg, der überhaupt durch seinen regen Eifer und wahre Kunstbegeisterung sich große Verdienste um das Musikleben in unserer Stadt erwirbt, dirigirte das Oratorium mit Verständniß und Umsicht. Die jugendliche Frische und Kraft, welche dieses Werk auszeichnet und in dem sich Mendelssohn öfter auch zu dramatisch erregten Ausdrucke erhebt, verfehlte nicht seine volle Wirkung auf die ungemein zahlreich versammelten Hörer auszuüben. Unter den Ausführenden der Solo-Partien muß die Leistung des Frl. Susanna Klingenberg als eine sehr gelungene bezeichnet werden. Mit dem frischen, gesunden Klangcharakter ihrer Stimme, deren Ausbildung einen neuen Beleg für die vortreffliche Lehrmethode des Hr. Professor Götze in Leipzig ablegt, vereinigt sich ein lebendiger Ausdruck und Sicherheit der Intonation. Die Tenor und Baßpartien wurden von Hr. Rössel und Hr. Reichardt aus Dresden befriedigend ausgeführt. Unter den Orchesterkräften befanden sich auch Mitglieder der Löwenberger Hofcapelle, deren Capellmeister Seifriz an der ersten Violine mitwirkte. —

Ich habe Ihnen noch über eine Reihe von Kunstgenüssen zu berichten, welche uns nun schon seit acht Jahren das Hofquartett Sr. Hoheit des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen bereitet. Es sind dies die von den HH. Max Seifriz (1. Violine), Emil Seifriz (2. Violine), Hübschmann (Viola), und D. Popper (Violoncell), veranstalteten Quartettsoiréen. Letzterer Künstler wirkte jetzt das Erstemal in diesem Vereine mit, indem in den früheren Jahren der im vorigen Sommer verstorbene, auch sehr tüchtige Violoncellist Oswald Mitglied des Quartettbundes war. Der Einfluß, den das Wirken dieser Herren auf die Entwickelung des Kunstgeschmackes in unserer Stadt hat, ist nicht hoch genug anzuschlagen, und es erfreuen sich ihre Productionen der Theilnahme des intelligentesten Theiles unseres Publicums. Die Leistungen dieses Quartetts tragen aber auch den Stempel einer hohen Vollendung an sich. Man trifft hier die seltene Vereinigung virtuoser Ausführung mit eminentem musikalischem Verständnisse, wie es nur bei besonders begabten und durchgebildeten Künstlern gefunden wird. Hr. Hofkapellmeister Seifriz, der weithin als einer der trefflichsten Dirigenten bekannt ist, leistet auch als ausübender Künstler Bedeutendes. Er besitzt als Violinspieler eine seltene Fülle des Tones, was beim Quartettspiel besonders schwer ins Gewicht fällt. Die HH. Emil Seifritz und Hübschmann füllen ihre Stellen vollkommen entsprechend aus, und ihrer Mitwirkung ist es auch zu danken, daß das Quartett eine solche Kraft und Präcision in seinen Vorträgen entfaltet. Hr. D. Popper, der auch als Solist hier auftrat, hat bei uns durch seine hervorragenden Leistungen bereits einen großen Ruf erlangt. Die seltene Begabung dieses jungen Mannes vereinigt sich mit einer ebenso technisch vollendeten, wie künstlerisch gebildeten Vortragsweise, deren hervorstechende Eigenschaften ein hinreißendes Feuer und ein ursprüngliches Gefühlsleben bilden. Dazu kommt der männlich kräftige, volle Ton, den Hr. Popper auf seinem Instrumente hervorzubringen versteht, und so niemals in weichliche Sentimentalität verfällt.

Aus dem reichen Programm der Soiréen heben wir Einiges heraus. Sehr dankenswerth war die Vorführung von Raff's Adur-Quartett. Diese interessante Arbeit des durch seine besonders hervorragende Combinationsgabe sich auszeichnenden Componisten kam in vortrefflicher Ausführung zur vollen Geltung. Den unmittelbar anregendsten Eindruck machten das Scherzo und der letzte Satz, während im ersten Satze das nicht sehr bedeutende Hauptmotiv zu weit ausgesponnen erscheint. Hervorzuheben ist, daß Raff es oft versteht, eigenthümliche und originelle Klangcombinationen zu erzielen. Sonst sind zu nennen: die Quartette von Schumann Amoll, Beethoven Cdur, Op. 59 Adur, Gdur Op. 18, Esdur (Harfenquartett), mehrere von Haydn, Mozart, Mendelssohn, Schubert. Bei allen diesen Vorträgen ist noch zu betonen, wie die Spieler die Fähigkeit besitzen, den speciellen Charakter eines jeden Werkes zur Darstellung zu bringen. So war das romantische Element in Schumann ebenso trefflich erfaßt, wie der Tiefsinn und männliche Humor Beethoven's, und nicht weniger gelungen wurde die innige Empfindung Mozart's und die schalkhafte Grazie Hayd n's wiedergegeben.

Wir hoffen diese Künstler im nächsten Jahre wieder in unserer Stadt begrüßen zu dürfen und sehen schon mit Erwartung ihren seltenen Kunstleistungen entgegen. ∞.

Weimar.

In Betreff der neuen Oper „Beatrice und Benedict" von Hector Berlioz erlaube ich mir Ihnen zu notificiren, daß dieselbe bei der ersten Wiederholung (unter Leitung des Componisten) einen glänzenden Succeß errang; der berühmte französische Künstler, der unter Liszt's erinnerungsreichem Wirken so manchen Triumph gefeiert hatte, wurde, sammt den Hauptdarstellern seines Meisterwerkes, nach jedem Acte mit stürmischem Beifall gerufen. Auch bei der dritten Aufführung unter Musikdirector Stör's Leitung errang sich das jugendlich frische Werk einen sehr anständigen Erfolg. Unter den auf hiesiger Opernbühne gastirenden Künstlern: Barth, Offenbach und Marchesi verdient, neben Hrn. Offenbach — Hr. Barth befriedigte leider gar nicht — vorzüglich der italienische Bariton Hr. Marchesi genannt zu werden. Leider war seine Unkenntniß der deutschen Sprache, sowie sein wenig dramatisches Spiel in seinen Erfolgen hinderlich, obwol der sonst stimmlich und technisch wohl befriedigende Sänger nicht ohne Anerkennung blieb. Von einem historischen Concerte, weches die Entwickelung der italienischen Oper im ersten Stadium (von 1600—1730) — die Entstehung und Form der Arie — vorführte, mußten wir leider fern bleiben. Dem Vernehmen nach soll das zahlreich erschienene Publicum ganz befriedigt worden sein. Zum Schlusse unserer Opernsaison wird Hr. Niemann aus Hannover im „Troubadour", im „Tannhäuser" und „Faust" auftreten. — Am ersten Pfingstfeiertage hörten wir unter Musikdirector Montag's gediegener Leitung Robert Schumann's nachgelassene „Messe" in der Stadtkirche unter freundlicher Mitwirkung der Hofcapelle. Der Eindruck des originellen Werkes war ein ungewöhnlicher. Die Ausführung war in jeder Hinsicht eine befriedigende. Von dem Montag'schen Gesangvereine, der eine Aufführung der Schumann'schen Faustmusik vorbereitet, wird demnächst Händel's

„Samson“ zur Darstellung gelangen. — Die jetzt hier weilende treffliche Künstlerin, Frl. Emilie Genast, veranstaltete auf mehrseitige Aufforderung am 27. Mai eine interessante geistliche Soirée in der Kirche zu Denstedt, welche sich durch die vortreffliche Peternell'sche Orgel zu dergleichen Executionen recht gut eignet. Sie erlauben wol, daß ich Ihnen das nicht nach der gewöhnlichen Schablone zugeschnittene Programm etwas ausführlicher mittheile. Dasselbe lautete: 1) Sonate von Mendelssohn (für Orgel, Nr. 3); 2) Arie aus dem „Paulus“: „Jerusalem, die du tödtest die Propheten“, von demselben; 3) Andante religioso von Franz Liszt (aus dem Jubel-Album zu Ehren Schneider's); 4) a) Vorspiel von A. G. Ritter zu „Brich entzwei mein armes Herz“ (aus dessen Album für Orgelspieler, 2. Theil), b) „Jesus neigt das Haupt und stirbt“ und c) „Christus ist begraben“, geistliche Lieder (nach Engel's Bearbeitung) von Franck; 5) a) Präludium von Chopin*), für Orgel arrangirt von Franz Liszt, b) Durchführung des Chorals „Jesus meine Zuversicht“ von Jul. Schneider; 6) a) „Gottes Güte“ von Beethoven, b) „Christnacht“ von Franck; 7) „Canon“ von J. Raff; 8) „Gute Nacht“ von Franck; 9) Präludium und Fuge in D dur von Seb. Bach; 10) Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“. Frl. Genast war ganz vortrefflich disponirt und erbaute das sehr gewählte Publicum durch den wahrhaft edlen Vortrag der herrlichen Lieder. Unübertrefflich schön sang sie namentlich „Jesus neigt das Haupt“ und „Gute Nacht“. Die Accompagnements und Solosätze wurden vom Organisten Gottschalg aus Tiefurth ausgeführt. Schließlich wollen wir noch besonders bemerken, daß sich Dr. R. Pohl um die gemeldete Aufführung durch seine Mitwirkung bei Zusammenstellung des Programms ein sehr dankenswerthes Verdienst erworben hat. γ.

Chemnitz.

Im Musikvereinsconcert am 28. April hörten wir unter Leitung des Hrn. Wetterhan Beethoven's Sinfonie pastorale, Ouverture zu „Medea“ von Cherubini, eine Composition vom Dirigenten, benannt: „Vorspiel zu Macbeth“, und Weber's Preciosa-Musik mit Declamation. Die zum Ersatze für das dem Vereine nicht mehr angehörende Stadtorchester von hier und auswärts enthobenen Kräfte erwiesen sich leider bei dieser Aufführung als nicht immer ausreichend.

Dagegen war das Mannsfeldt'sche Symphonieconcert am 7. Mai in hohem Grade genußreich. Es brachte dasselbe: Ouverture zu „Leonore“ (Nr. 3) von Beethoven, „Les Préludes“, symphonische Dichtung von Liszt, Ouverture zur Oper „Rienzi“ von R. Wagner und Ocean-Symphonie von A. Rubinstein. Die Ausführung sämmtlicher Piecen war eine glänzende.

Die zweite Schneider'sche geistliche Musikaufführung in der Jacobikirche am 8. Mai war gut besucht und besonders anziehend durch die Mitwirkung des Hrn. Dr. Stade aus Altenburg, welcher sich wiederholt als gediegener Orgelspieler präsentirte. Er spielte: chromatische Phantasie von Bach, Fuge (D moll) von demselben und eine eigene freie Phantasie. Außerdem sang der Kirchensängerchor einen variirten Choral „Jesu meine Freude“ von Bach, eine Motette von Jac. Gutius, Chor von Haydn: „Du bist's, dem Ehr und Ruhm gebühret“, und zwei geistliche Gesänge von Hauptmann.

Von Hrn. Dr. Stade hörten wir übrigens privatim unter Anderem noch Beethoven's große C dur-Sonate Op. 53, durch deren Vortrag sich derselbe als ein ebenso fein gebildeter Musiker, wie als tüchtiger Clavierspieler documentirte.

Die dritte geistliche Musikaufführung brachte uns: Choral von Prätorius, Chor von Eccard, Adagio für Violine (Hr. Thümer) von Bach, Chor von Händel, Chor von Haydn, Chor von Mozart, Lied „Bitten“ von Beethoven (Frau Mayerhoff), Hymne von Mendelssohn (Sopransolo: Frau Mayerhoff).

*) Dasselbe erscheint demnächst in einer größeren Sammlung: „Repertorium für Orgel, unter Revision von Dr. Fr. Liszt herausgegeben von A. W. Gottschalg“ (Leipzig, J. Schuberth), in welcher eine ziemliche Anzahl Transscriptionen für Orgel von S. Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin ꝛc. enthalten sind, worauf wir Freunde derartiger Bearbeitungen hiermit aufmerksam machen wollen.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Th. Ratzenberger, Hofpianist von Sondershausen, concertirte im Monate April in Bonn und Aachen mit günstigstem Erfolge. Die Vorzüge seines Spieles wurden allseitig anerkannt, sowie auch die Zusammenstellung seiner Programme von künstlerischer Bildung Zeugniß ablegt. Er brachte u. A. zu Gehör: das Quartett von Schumann, Fuge von Bach, Trauermarsch von Chopin, Serenade und Allegro giojoso, und Capriccio von Mendelssohn, sowie den Walzer aus „Faust“ in Liszt's Bearbeitung.

— Wilhelm Freudenberg, bisher Theatercapellmeister in Gera, wird vom Herbste dieses Jahres an eine gleiche Stellung in Stralsund einnehmen. Vorerst begibt er sich nach Putbus (Insel Rügen), um dort eine Concertcapelle zu leiten.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das achte von Musikdirector Engel veranstaltete Orgelconcert in Merseburg fand am 26. Mai statt. Es wirkten mit: die Damen Frl. J. Busk aus Leipzig, eine Altistin Frl. E. Hentschel aus Weißenfels, die Tochter des dortigen Musikdirectors, die Violinspielerin Frl. A. Bibo aus Wien, der Hornvirtuose Hr. Lindner und der Orgelspieler Hr. A. Thomas aus Leipzig. Das Concert erfreute sich eines außerordentlich starken Besuches. Die Zusammenstellung des Programmes war aber mehr für das große Publicum berechnet, als den Anforderungen entsprechend, die man an ein Kirchenconcert zu stellen berechtigt ist.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Die von uns bereits als bevorstehend angezeigte Aufführung der Oper „Judith“ von unserem Mitarbeiter A. Serof fand am 28. Mai in Petersburg statt. Man schreibt, daß das Werk von unzweifelhafter Begabung und einem gründlichen Studium und Verständniß der größten Musiker Zeugniß ablege, ebenso verstünde es der Componist, das Gefühlsleben in origineller Weise darzustellen. Der Text, welcher auch vom Tondichter herrührt, soll sich durch einfach maßvolle Darstellung der Handlung auszeichnen. Das Werk wurde schon zum zweiten Male gegeben.

— Gustav Schmidt's Oper „La Rèole“ wird in Cassel zur Aufführung gelangen.

Personalnachrichten.

— Frau Köster wird nach Abgang von der königlichen Bühne in Berlin, wie berichtet wird, in Weimar ihren dauernden Aufenthalt nehmen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Friedrich Marpurg wurde zum Capellmeister des Theaters in Mainz ernannt, welches von der nächsten Saison an unter Leitung des Darmstädter Hoftheaterdirectors Tescher stehen wird.

— Dr. L. Merkel, Mitarbeiter dieser Blätter, wurde zum außerordentlichen Professor der Medicin an der Universität in Leipzig befördert.

Vermischtes.

— Zu unserem neulichen Berichte über das Concertleben in New York haben wir noch die Programme der Kammermusik-Soirée von W. Mason und Th. Thomas am 21. April und des Jahresconcertes von Th. Thomas am 9. Mai nachzutragen. Die Erstere brachte folgendes Programm: Concert für zwei Pianoforte von S. Bach, „Dichterliebe“ von Schumann, Adagio con Variazioni von Haydn, drei Gesänge („Erinnerung“, „Im wunderschönen Monat Mai“, „Willkommen mein Wald“) von Robert Franz und Quartett Nr. 14 von Beethoven. Die Gesangspartien hatte August Kreißmann übernommen. — Im Jahresconcerte von Thomas kamen zu Gehör: die Zauberflöten-Ouverture von Mozart, die Harold-Symphonie von Berlioz und die C moll-Symphonie von Beethoven. An diesem kleinen aber doch großen Programme dürften manche deutsche Concertdirectionen ein Beispiel sich zu nehmen haben.

— Ueber das auch von uns vor einiger Zeit recensirte Werk von Wolzogen über die Schröder-Devrient bringt die „Illustrirte Zeitung“ eine Beurtheilung, die mit der unserigen ganz übereinstimmt, und das literarische Treiben dieses Herrn so treffend charakterisirt, daß wir sie hier folgen lassen:

„Ein mit vieler Gewandtheit geschriebenes Buch, welches gleichwol, und in der Hauptsache, nur peinliche Eindrücke hinterläßt. Der biographische Theil ist eine ziemlich unverhohlene Benutzung der erst vor Kurzem erschienenen liebenswürdigen „Erinnerungen an Schröder-Devrient“ von Claire v. Glümer. Der kritische aber scheint darauf berechnet, bei einem Stoffe, für den ein großes, allgemeines Interesse vorhanden ist, Alles, was der Verfasser gegen Beethoven und die ganze neue Musik auf dem Herzen hat, an den Mann zu bringen. Zur ge-

rechten Würdigung einer großen und gewaltigen Künstlerin, von der der Verfasser selbst zugesteht, daß Deutschland wenige ihrer Art gehabt, ist es jedenfalls ein seltsamer Beitrag, die giftigsten Schmähungen fremder Kritiker nach Jahrzehnten zu reproduciren. Hoffentlich erhält die Schröder-Devrient bald ein besseres literarisches Denkmal. Das, was ihr Hr. v. Wolzogen aufgerichtet hat, sieht einem Pranger zum Verwechseln ähnlich, und wer der großen Todten einige freundliche Erinnerung bewahrt, dem rathen wir nicht zur Lecture dieses Buches."

Druckfehler-Berichtigung.

Nr. 19, S. 157, Sp. 2, Z. 14 v. u. ist zu lesen: dieses Werk statt ihre Wahl.

Nr. 23, S. 197, Sp. 1, Z. 5 v. u. ist zu lesen: Prokisch'schen statt Prok'schen.

Nr. 23, S. 197, Sp. 2, Z. 10 v. o. ist nach dem Worte: Rebicek „spielte" einzuschalten.

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Hermann Berens, Op. 60. Preissonate (gekrönt vom Preisconnité in Stockholm). Leipzig, J. Schuberth u. Comp. Pr. 1 Thlr.

——— Op. 47. *Quatre Poésies*. Leipzig, ebend. Pr. ½ Thlr.

Ludwig Hartmann, Op. 7. *Notturno*. Leipzig, ebend. Pr. 10 Ngr.

——— Op. 8. *Polonaise*. Leipzig, ebend. Pr. 10 Ngr.

Gustav Satter, Op. 28. *Noël*, sechste Ballade. Leipzig, ebend. Pr. 20 Ngr.

Stephen Heller, Op. 103. *Nocturne*. Berlin, Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

Joachim Raff, Op. 84. *Chant de l'Ondin*. Grande Etude de l'Arpeggio-Tremulando. Leipzig und Berlin, Peters. Pr. 25 Ngr.

Th. Ratzenberger, Op. 6. Phantasiestück. Bonn, Simrock. Pr. 2 Fr. 25 C.

M. v. Asantschewsky, Op. 1. Sechs Clavierstücke. Leipzig, Alfred Dörffel. Pr. 1 Thlr.

Die Sonate von Berens hat keine besonders hervorstechenden Eigenschaften. Die Motive des ersten und letzten Satzes besitzen mehr blos ein gangartiges Gepräge, und können nicht die Bedeutung wirklicher Themen erlangen. Die Durchführung ist correct, ohne sich über ein leichtes Tonspiel zu erheben. Das Andante und Intermezzo ist formell abgerundet, in der Erfindung aber können beide Stücke nur auf eine secundaire Stufe gestellt werden. Die ganze Sonate zeichnet sich durch leichte Spielbarkeit aus, und die Empfindungsweise ist eine natürliche, ungezwungene. — Die vier Poesien desselben Componisten zeigen eine größere Frische der melodischen Erfindung, noble Motive, und sind bei geringen Anforderungen an die Technik der Ausführenden wirksam für das Instrument geschrieben; in Nr. 3 und 4 haben die Themen auch mehr Charakteristisches.

Hartmann's „Notturno" ist eine etwas flüchtige Arbeit, ohne Eigenthümlichkeit der Melodie. Gelungener ist die Polonaise, die durch den gut getroffenen Rhythmus und größere Frische einen bessern Eindruck macht.

In Satters „Ballade" überwiegt der äußere Umfang den innern Gehalt um Vieles. Es zeigt sich darin das Streben nach musikalisch-charakteristischem Ausdrucke, doch ist es dem Tonsetzer noch nicht gelungen, für seine Intentionen auch den prägnanten melodischen Gedanken zu finden, sowie seine Spielseeligkeit ihn dahin führt, geringfügige Motive übermäßig auszudehnen. Bei größerer Concentration und mehr Selbstkritik könnte Satter Werthvolleres geben.

St. Heller's „Notturno" ist in dem feinen, noblen Style gehalten, der diesem Autor eigenthümlich ist. Ist die Erfindung auch keine originelle, so findet man doch immer interessante Züge im Einzelnen.

Die Etude von Raff muß schon mit einem höheren Maßstabe gemessen werden. Anlage und Ausführung zeigen den durchgebildeten Künstler, welcher ebenso die Technik des Instrumentes glücklich verwendet, wie durch geistvolle Harmonien und interessante Durchführung immer zu fesseln weiß. Für leichtes Fingerspiel bietet dieses Stück eine vortreffliche Uebung, umsomehr, da sich der Componist nicht in ausgefahrenen Geleisen hält, sondern durch Verwendung von Durchgängen seltenere Combinationen erzielt.

Das Phantasiestück von Th. Ratzenberger zeigt von Talent, doch ist der Styl und melodische Ausdruck noch zu wenig ausgeprägt. Sonst ist das Stück wirksam für das Instrument geschrieben und dankbar für den Spieler. Am Gelungensten erscheint der Mittelsatz, wo der Componist das melodische Motiv gut durchgeführt hat.

Die Clavierstücke von Asantschewsky interessiren sofort durch den noblen Charakter der Motive und die abgerundete Form. Ein bestimmteres Urtheil über die Fähigkeiten des Autors müssen wir noch zurückhalten, bis wir seine bereits in demselben Verlage erschienenen größeren Werke kennen gelernt haben, da er in vorliegenden Stücken sich nur in der (an Chopin erinnernden) idealisirten Weise der Tanzform bewegt. Soviel ist aber zu sagen, daß der Tonsetzer seinen Themen einen ausgeprägten Charakter zu geben weiß, und auch in der Harmonie die gewöhnlichen Geleise meidet. Besonders gelungen ist Nr. 2 (Mazurka), Nr. 4 und 6 (Walzer). S.

Instructives.

Für Streichinstrumente.

Wilhelm Speier, Op. 4. Drei Duetten für zwei Violinen ꝛc. Offenbach, Joh. André. Pr. Fl. 3.

——— Op. 15. Zwei Duetten für zwei Violinen ꝛc. Offenbach, ebend. Pr. Fl. 3.

Carl Henning, Op. 30. Volkslieder für Violine mit Pianofortebegleitung ꝛc. Leipzig, C. Merseburger. Pr. 22½ Ngr.

——— Op. 32. Der angehende Cellist. Eine Reihenfolge instructiver Uebungsstücke für Violoncell mit Pianofortebegleitung. 2 Hefte. Leipzig, ebend. Pr. à Heft 15 Ngr.

Bei der Beurtheilung der oben verzeichneten Werke können wir uns kurz fassen, denn sämmtliche sind anständiger Art. Die Duetten von Speier sind in ihrer Sphäre ganz beachtenswerth; das Op. 15 erhebt sich sogar über so manches in derselben Geleistete. Beide Werke scheinen zu verschiedenen Zeiten entstanden zu sein, denn in den „zwei Duetten" des Op. 15 ist mitunter schon ein Höheres enthalten, als das rein Instructive. Erwägt man ferner, daß an ähnlichen Werken nicht gerade ein Ueberfluß vorhanden ist, so können die vorliegenden Speier'schen umsomehr der vielseitigsten Beachtung und Benutzung empfohlen werden. Damit sei aber nicht gesagt, daß man dieselben Anfängern vorlege, im Gegentheil, den bereits schon Vorgeschritteneren, den über die gewöhnliche Schule schon Hinausstehenden werden dieselben nicht nur als entsprechend passende Uebungsstücke, sondern auch als Unterhaltungspiecen zu empfehlen sein.

Henning stellt mit seinen Volksliedern an die Schüler schon geringere Anforderungen, aber auch in diesem Falle müssen wir dem Werke seine Anerkennung zu Theil werden lassen. Es scheint uns, als habe Henning den Zweck verfolgt, das Trockne der Schule, die ermüdenden, allmählig langweilig werdenden technischen Uebungen durch ein nebenbei zu benutzendes, durch seinen leicht ansprechenden, erheiternden Inhalt sich auszeichnendes Werk in Etwas zu mildern, und in diesem Falle dürfte der Verfasser den Nagel auf den Kopf getroffen haben. Die Kreise, für die derselbe sein Op. 30 geschrieben hat, scheinen sich mehr auf die Lehrlinge der Stadtmusiker, um auch bei denen, wo bekanntlich noch viel nachzuholen ist, etwas Besseres anzubahnen, und auf Präparanden-Anstalten für Lehrer, als auf Kunstschulen zu beschränken, und somit sei Henning's Arbeit bestens empfohlen.

Der Autor scheint übrigens ein vielseitig praktisch gebildeter Musiker zu sein, denn auch sein angehender Cellist ist mit so praktischem Geschick angelegt, daß die denselben Benutzenden ihn gewiß nicht unbefriedigt bei Seite legen. Wenn für die Zukunft von Seiten der die Musik praktisch Ausübenden in ähnlicher Weise, wie Henning es gethan hat, verfahren wird, wenn für die heranzubildenden praktischen Musiker in edlerer Art als es bisher größtentheils geschehen, auf ihren Bildungsgang hingewirkt werden wird, wenn mit einem Worte dem alten Stadtpfei-

ferei-Cultus nach und nach ein Ende gemacht wird, dann können wir für die Kunstausübung einer befriedigenden Zukunft entgegensehen. Zu tadeln wäre, daß auf dem Titel statt des vollständigen Wortes „Violoncellist“ nur die Verkleinerungssylbe gebraucht wird. β.—

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Carl Wilh. Steinhausen, Neues und Altes für mehrstimmigen Männerchor ꝛc. Erstes Heft. Neuwied, J. H. Heuser. Pr. 7½ Ngr.

H. Schäffer, Op. 30. Ernste und heitere Lieder für vier Männerstimmen ꝛc. Hamburg, Wilh. Jowien. Pr. Partitur und Stimmen ½ Thlr.

Emil Keller, Fünf Lieder für den mehrstimmigen Männerchor ꝛc. Aarau, Christen. Pr. ?

L. Kuntze, Op. 76. Immer anständig. Komisches Quartett ꝛc. Hamburg, Jowien. Pr. Partitur und Stimmen 15 Ngr.

——— Op. 81. Ehestandsscenen. Komisches Männerquartett ꝛc. Hamburg, ebend. Pr. 15 Ngr.

Das zweite Heft der Sammlung von Steinhausen wurde schon kürzlich in diesen Blättern besprochen; diesmal haben wir Gelegenheit, das erste davon zu beurtheilen. Dasselbe enthält Gesänge von Seb. Bach, Franz Schubert, Mendelssohn, Gade, Schumann in guter Zusammenstellung, nur können wir uns der Bemerkung nicht enthalten, daß wir in der bloßen Entlehnung aus vorhandenen Werken kein Verdienst finden können.

Schäffer's Op. 30 enthält Goethe's „Meeresstille und glückliche Fahrt“, und zeichnet sich durch gute Auffassung des dichterischen Textes vortheilhaft aus. Den nach Besserem strebenden Männergesangvereinen kann dasselbe wol empfohlen werden.

Keller's Lieder enthalten nichts Hervorstechendes, und wurzeln noch zu sehr in der alten Nägeli'schen Liedweise. Auch wird die größere Mannichfaltigkeit im musikalischen Ausdrucke vermißt.

Kuntze bietet in dem komischen „Immer anständig“ den Vereinen ein wirkungsvolles, effectmachendes Quartett, während die „Ehestandsscenen“ nicht in dieser Weise ansprechen dürften. Derartige Scherze sind dem Publicum mitunter sehr erwünscht, nur müssen dieselben besser ausgeführt werden, als dies gewöhnlich in den Männergesangvereinen der Fall ist. β—.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Oren E. Locke, Op. 1. *Nocturne* pour Piano etc. Weimar, T. F. A. Kühn. Pr. 10 Ngr.

Jules Gallrein, Op. 11 u. 14. *Deux Valses de Salon* pour le Piano etc. Weimar, ebend. Pr. à 10 Ngr.

A. W. Gottschalg, Großer Salon-Walzer ꝛc. Weimar, ebend. Pr. 15 Ngr.

Carl Götze, Op. 4. Favorit-Polka für das Pianoforte ꝛc. Weimar, ebend. Pr. 10 Ngr.

Carl Machts, Freundes-Klänge. Walzer für Piano ꝛc. Weimar, ebend. Pr. 20 Ngr.

R. Sulze, Op. 38. Transscription für das Pianoforte ꝛc. Weimar, ebend. Pr. 10 Ngr.

Carl Hering, Op. 69. Dämmerungsfalter. Melodien für das Pianoforte ꝛc. Berlin, T. Trautwein (M. Bahn). Pr. 22½ Ngr.

Albert Biehl, Op. 18, 19, 20. Musikalische Dichtungen ꝛc. Hamburg, E. Biehl u. Co. Pr. ?

Eduard Pathe, Op. 108. Frühlingsklänge. Heitere Clavierstücke ꝛc. Langensalza, Verlagscomptoir. Pr. 10 Ngr.

Mit dem Op. 1 von Locke lernen wir einen mit Talent begabten Componisten kennen, der sich den Besseren der Salontonsetzer zugesellen dürfte. Klingt auch sein vorliegendes Werk noch unempfunden und zeigt dasselbe zu wenig künstlerische Selbständigkeit, so berechtigt er immerhin zu besseren Erwartungen.

Auch der bereits verstorbene Gallrein war ein Musiker von ernstem Streben. Die beiden oben verzeichneten Salon-Walzer („Abschied“ und „Wiedersehen“) verdienen es wohl, baldigst auf den Pulten der der besseren Sphäre von Unterhaltungsmusik huldigenden Pianofortespieler vorgefunden zu werden.

Gottschalg liefert in dem „Großen Salon-Walzer“ eine bemerkenswerthe Arbeit, obwol wir die Bezeichnung „Großer Walzer“ nicht recht einsehen können. Einzelne Partien hinterlassen doch darin einen etwas matten Eindruck, wenn auch der Autor möglichst bestrebt ist, den Hörer durch Lebendigkeit und Frische so lange als möglich zu fesseln. Auf jeden Fall jedoch verdient die in Rede stehende Arbeit der weiteren Beachtung.

Götze's „Favorit-Polka“ interessirt auf den ersten Blick durch ihre prägnante Rhythmik und frische Lebendigkeit. Daß in derselben das gewöhnliche In-die-Länge-ziehen vermieden ist, ist dem günstigen Eindrucke nur förderlich. Somit dürfte Götze's Arbeit in gewissen besseren Kreisen einen heimischen Boden finden, den dieselbe auch wohl verdient.

Die „Freundesklänge“ von Machts bestehen aus einer Walzerkette, die uns den Componisten als einen mit gutem Zeug ausgerüsteten Autor kennen lehrt. Da nach technischer Seite hin nicht gerade bedeutende Anforderungen gestellt werden, dürfte das Werk auch in weiteren Kreisen sich bald Eingang verschaffen.

Sulze's „Transscription“ des Liedes „Ich hab im Traum geweinet“ von M. König ist, was die Arbeit anbetrifft, eine lobenswerthe; nur in der Wahl des Liedes scheint der Autor einen Mißgriff gethan zu haben. Sulze hat Geschick zum Transscribiren, und daher muß es in seinem eigenen Interesse sein, wenn er künftig zu diesem Zwecke Gehaltvolleres wählt.

Die „Dämmerungsfalter“ von Hering sind ansprechende Melodien, die neben der Unterhaltung auch bei vorgeschritteneren Schülern zu instructiven Zwecken mit Nutzen zu verwenden sind.

Albert Biehl's „Musikalische Dichtungen“ liegen uns in folgenden Nummern vor: „Zum Andenken“ (Op. 18), „Aufruf zur Freude“ (Op. 19) und „Minnelied“ (Op. 20), die ein anerkennenswerthes Streben nach Charakteristik bekunden, und sich überhaupt durch Gefälligkeit und Eleganz auszeichnen. In dem „Aufruf zur Freude“ hätten wir eine größere Ausgeprägtheit der Freude in edlerem Sinne gewünscht.

Pathe tritt uns nur mit einem schwachen, für sehr untergeordnete Dilettantenkreise bestimmten Werke entgegen, welches die gewöhnlichsten Phrasen nur formell einzukleiden bestrebt ist.

Außerdem liegen uns noch vor:

Kaselitz, Gruß an die Heimath. Walzer zu vier Händen ꝛc. Pr. 12 Ngr.

——— *Bouquet de Danses.* 7 Originaltänze zu zwei Händen. Pr. 12 Ngr.

——— Ballsaal. Gefällige Tänze zu zwei Händen. 2 Hefte. Pr. 6 und 10 Ngr.

H. Kolb, Mein schönster Lebensabend. Tänze zu zwei Hndn. Pr. ?

die sämmtlich Verlagsartikel des Comptoirs in Langensalza sind, und nur der Erwähnung bedürfen, da dieselben weiter Nichts als gewöhnliche Tänze sind. β—.

Arrangements.

Für Pianoforte.

Franz Liszt, Festvorspiel für ein und zwei Pianoforte zu vier Händen arrangirt von R. Pflughaupt. Leipzig, C. F. Kahnt. Preis der Ausgabe für ein Pianoforte 12½ Ngr., für zwei Pianoforte 15 Ngr.

In den vorliegenden Arrangements des Liszt'schen „Festvorspieles“ von R. Pflughaupt erhalten wir sehr beachtenswerthe Arbeiten. Es ist nicht das bei derartigen Uebertragungen Gewöhnliche, was uns hier entgegentritt; der Bearbeiter hat sich den Meister, der auch in dieser Sphäre so Großes geleistet, zum Muster genommen, und dadurch hat die bessere Pianofortelitteratur zwei Bereicherungen erhalten, die mit vollstem Rechte Empfehlung verdienen. Auch für kleinere Matinéen, Soiréen ꝛc. dürften die vorliegenden Arrangements als entsprechende Zwischenstücke zu verwenden sein. β—.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

Joh. André in Offenbach a. M.

Pianoforte mit Begleitung.

Schmitt, Dr. A., Op. 134. 6 Stücke für Pf. u. V. 20 Ngr.
Wichtl, G., Op. 24. Concert für Violine mit Pf. 2 Thlr.

Pianoforte zu vier Händen.

Cramer, H., Op. 153. 6 Fant. instr. 6. Verdi, Traviata. 20 Ngr.
Ouverturen. No. 26. Rossini, Siège de Cor. 20 Ngr.

Pianoforte allein.

Burgmüller, Fr., Leichte Potp. No. 31. Offenbach, Fortunio. 15 Ngr.
——— Petit Répert. No. 9. Offenbach, Fortunio. 10 Ngr.
Cramer, H., Chants nation. 25. Garibaldi-Hymne. 26. Belgisches V. (Brabançonne). 27. Chant patr. de Chile. à 5 Ngr.
Egghard, Jules, Op. 130. 6 Mélodies. Cah. I. II. à 17 Ngr.
——— Op. 131. Mon coeur palpite, Mélodie-Étude. As. 13 Ngr.
——— Op. 132. Féodora, Valse brill. Es. 15 Ngr.
Kafka, Jos., Op. 90. Meine Blume, Lied o. W. A. 13 Ngr.
——— Op. 91. Abschied v. Gleichenberg, Styrienne. (M. Vign.) As. 15 Ngr.
Wachtmann, C., Op. 44. Les Cloches de Noël. Es. 13 Ngr.
——— Op. 45. Berceuse, Morceau de Salon. B. 13 Ngr.

Violine, Flöte.

Orpheus. Potp. p. 2 Fl. No. 63. Gounod, Faust. 15 Ngr.
Wichtl, G., Op. 24. Concert in den höheren Lagen für Violine mit einer Ten für den Lehrer. (8r Theil zur Violin-Schule „Der junge Geiger".) 1 Thlr. 8 Ngr.
(Dasselbe mit Pianof. siehe oben.)

Gesang-Musik.

Beethoven, L. van, Lieder für A Stimme. Deutsch u. englisch.
Op. 75. No. 1. Kennst du das Land? 8 Ngr.
„ 2. Herz, mein Herz (Neues Lieben, neues Leben). 18 Ngr.

Volkslieder, ausgewählte, für mittlere Singstimme mit Pf. 29. 30. Herzensweh. Schwäb. Liebeslied. „E Bissele Lieb." 31. 32. „Liebchen ade!" Oesterr. „Wenn i halt frua aufsteh." 33. „Es zogen drei Burschen." 34. *Des Buben Herzeleid. 35. *Oesterr. Volkslied „Ja auf der Alm." 36. 37. Böhmisch „O herzensschön Schatzerl." Schweizer „Uf'm Bergli bin i." 38. 39. „O Tannenbaum, o Tannenbaum" (d. u. engl.). Oberschwäb. Tanzlied „Rosenstock, Holderbluth." 40. *Bayerisch. V. „Bin ein u. ausgange." 41. 42. „Du Mond i hätt e Bitt." So viel Stern am Himmel. 43. *Schwäb. Tanzliedchen „Mei Schätzle is fein." 44. Neapolit. Santa Lucia „Hold lächelt Luna." 45. 2e Thüringer V. „Und der Hans schleicht umher." 12 Nos. à 5 Ngr.
——— Dieselben Heft V. (No. 31—37.), Heft VI. (No. 38—45.) à 17 Ngr.
(Die Lieder mit * haben auch Guitarre-Begleitung.)

In neuen Ausgaben erschienen:

Beethoven, L. van, Op. 18. Quartette in Part. No. 5 u. 6. à 25 Ngr.
Bordt, Potpourris p. 1 Fl. N. gr. []. 2. Norma 10 Ngr. 11. Liebestrank 10 Ngr. 14. Montecchi e. C. 5 Ngr. 17. Flotow, Stradella 8 Ngr. 1 fl. 57 kr.
Hoffmann, H. A., Op. 5. Six Duos p. Violon et Vlle. 3. Ausg. in Zinnstich. Livr. I. 1 Thlr. 15 Ngr.
Mozart, W. A., Fuge für 2 Pianof. Original-Ausg. Cm. 15 Ngr.
Ries, F., Una voce poca fa, Rondo f. Pf. Es. 18 Ngr.

Billigste Berliner Zeitung.

Neues

Allgemeines Volksblatt.

(früher: **Preuss. Volksblatt**).

Preis vierteljährlich 25 Ngr.

Diese täglich erscheinende conservative Zeitung bringt neben allen politischen Nachrichten auch viel Unterhaltendes, Erzählungen, „Buntes Berlin", Landtagsnachrichten und vertritt besonders die Interessen des Handwerks und des städtischen und ländlichen Mittelstandes überhaupt.

Expedition: Berlin, Wilhelmsstr. 48.

Für grosse

Gesangvereine und Sängerbünde

ist soeben erschienen:

Scheidegruss an die Sonne.

Schlussgesang

bei einem Sängerfeste im Freien.

Für Mannerchor

mit Begleitung von Blasinstrumenten

componirt von

WILHELM TSCHIRCH.

Op. 58.

Instrumental- und Singstimmen-Partitur mit untergelegtem Clavierauszuge Pr. 1 Thlr. Singstimmen Pr. 10 Ngr. Einzelne Singstimmen Pr. 2½ Ngr.

Leipzig und *Zwickau*, Verlag von **C. F. KAHNT.**

In demselben Verlage ist erschienen:

Der

Clavier-Schüler

im ersten Stadium.

Melodisches und Mechanisches

in planmässiger Ordnung

von

Julius Handrock.

Op. 32. Das 2. Heft. Pr. 20 Ngr.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—4 sind erschienen.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig*.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 26. Juni 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kahé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 26.
Achtundfunfzigster Band.

H. Wehrmann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Wagner's „Ring des Nibelungen". Von H. Porges. IV. — Recensionen: G. A. Heinze, Op. 42; Robert Volkmann, Op. 42. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Petersburg, Wien, Weimar). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Richard Wagner's „Ring des Nibelungen".

Von

Heinrich Porges.

IV.

Die Schwierigkeit, das Eigenthümliche eines Kunstwerkes auch nur annähernd erschöpfend in Worten auszusprechen, wurde schon von Jedem empfunden, der sich eine gewissenhafte Kritik zur Aufgabe stellte; ein Jeder wird sich dabei haben sagen müssen, daß es fast unmöglich ist, die ganze Summe der Eigenschaften darzulegen, welche in untrennbarer Einheit verbunden den speciellen Charakter einer Kunstschöpfung bedingen. Sagt doch Schiller in Bezug hierauf in sehr zutreffender Weise, daß es kein Gefäß gebe, die Werke der Einbildungskraft zu fassen, als eben die Einbildungskraft selbst. Wenn wir es nun unternehmen, einigermaßen in das Wesen eines großen Werkes einzudringen, und den Boden zu erkennen, auf dem es geworden ist, so müssen wir vor Allem an den Leser die Forderung stellen, selbst dasselbe kennen zu lernen, so weit dies bis jetzt möglich ist. Denn nur wenn wir darnach streben, das Product des Künstlers so in uns aufzunehmen, wie er die Welt in sich aufnehmen mußte, um zur schöpferischen Thätigkeit zu gelangen, können wir dahin kommen, daß sich uns dieselbe Anschauung und dasselbe Erlebniß erschließt, welches der Dichter in lebendiger Gestalt uns vor die Seele führt.

Wenn wir jetzt in solcher Weise an das „Rheingold" herangehen, so werden wir vor Allem die Wahrnehmung machen, wie besonders das Innewerden des Naturlebens, ich möchte sagen nach seiner kosmischen Seite, es war, durch dessen tiefes Erfassen der Dichter den Grund fand, auf dem seine Gestalten zur Wirklichkeit wurden.

Wir treten hiermit auch einer ganz specifischen Eigenthümlichkeit von Wagner's Dichternatur nahe, und ein Vergleich zwischen dem Kunstschaffen Schiller's, Goethe's und Wagner's wird uns am raschesten dieselbe erkennen lassen. — In Schiller sehen wir einen philosophischen Dichter, in dem Sinne, daß in ihm das höchste Ideal der Menschheit einen festen und klaren Ausdruck gefunden hat; sein künstlerisches Schaffen besteht vorwiegend darin, daß er alle Realität in eine lebendige Beziehung zu diesem Ideale zu bringen weiß, und das Resultat dieses Processes ist dann das dichterische Product. — In Goethe haben wir vor Allem den plastischen Dichter zu erkennen, dessen Schaffen immer von dem Aufnehmen der realen Wirklichkeit seinen Ausgang nimmt, und von dem Schiller so bezeichnend sagt, daß alle Fähigkeiten seines Geistes auf die Einbildungskraft compromittirten. — In Wagner tritt uns ein musikalischer*) Dichter entgegen; wir verstehen darunter, daß das Primäre, was ihn zum schöpferischen Gestalten hindrängt, das Innewerden der in allen Wesen lebendigen Gefühlsregung ist, von wo aus seine Gestalten als für die anschauende Phantasie begrenzte Objecte herauswachsen, um wieder an der das Ganze umfassenden Idee gleichsam ihre Schranke zu finden. Hiermit ist auch in allgemeinster Weise die Stellung bezeichnet, welche Wagner in der Entwickelung des Geisteslebens des deutschen Volkes einnimmt, und mögen in Bezug hierauf noch einige Bemerkungen folgen.

Es kann kein Zweifel darüber obwalten, daß das deutsche Musikdrama durch Wagner denjenigen Höhepunct erreicht hat, wo dasselbe nun einen absoluten Kunstwerth beanspruchen kann, und nach höchsten künstlerischen Gesichtspuncten beurtheilt werden muß. Und wenn wir die Fäden betrachten, welche Wagner mit der ihm vorangegangenen Entwickelung der Poesie, Oper und Musik verknüpfen, so werden wir die Wahrnehmung machen, wie seiner so umfassend angelegten Natur sowol die classische Epoche unserer Literatur, wie die Symphonie Beethoven's, dann die Leistungen auf dem Gebiete der französischen großen Oper, und ebenso die der deutschen Romantiker (Weber und Marschner) als unmittelbare Voraussetzungen dienten. Sehen wir ja, wie sich Wagner in seinen ersten großen Werken: „Rienzi" und dem „Fliegenden Holländer", einerseits an die französische große Oper, andrerseits an die speciell deutsche Richtung der Romantik anschließt. Dies Letztere ist

*) Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei hier betont, daß diese Bezeichnung nicht in dem Sinne genommen ist, wie Klopstock von Schiller ein musikalischer Dichter genannt wird, um damit anzudeuten, daß derselbe mehr zur Empfindung, als zur Anschauung spräche, — wogegen wir diese Benennung bei Wagner mehr auf den Ursprung seines Schaffens angewendet wissen wollen, da bei ihm auch den Forderungen der vorstellenden Phantasie immer vollstes Genüge geschieht.

aber besonders bedeutsam; denn bei tieferem Eindringen erkennen wir, wie in Wagner gleichsam das Ideal der romantischen Schule seine volle Verkörperung gefunden hat. Die Jünger derselben hatten dies nur in einseitiger Weise erfaßt, und konnten daher keine solchen Leistungen hinstellen, welche als vollkommen erschöpfende Darstellungen des Lebensinhaltes des deutschen Volkes hätten dienen können. Ihnen ist es aber vorwiegend zu danken, daß jenes tiefe Naturverständniß angebahnt wurde, welches das ganz besonders Charakteristische unseres Zeitalters bildet. Es ist jedoch eine wichtige Differenz zu betonen, welche zwischen unserer Anschauungsweise und der der romantischen Schule obwaltet. Das Verständniß des Naturlebens, welches die Dichter und Componisten der genannten Richtung besaßen, war nur mehr das Gefühl des Schauers, das wir immer empfinden, wenn uns in scheinbar leblosen Dingen geistiges Leben entgegentritt, und welches dann naturgemäß vorwiegend in Gespenster- und Spukgestalten seine poetische Verkörperung findet. Wir sehen, wie auch diese Seite bei Wagner vertreten ist; denn im „Fliegenden Holländer" sind es vorzugsweise die dämonischen Schauer des Naturlebens, welche eine so bannende Gewalt über uns ausüben. Betrachten wir aber das „Rheingold" und das darin waltende Gefühlsleben, so werden wir rasch inne werden, wie nun der Mensch dahin gelangt ist, in der ihn umgebenden Natur die gleichen Kräfte und Triebe als wirksam zu erkennen, welche sein eigenes Dasein begründen.

Damit wäre der eine Factor gekennzeichnet, der gleichsam das weibliche Element bei allem Kunstschaffen bildet. Wenn aber das Kunstwerk allen Anforderungen Genüge leisten soll, muß sich der Geist in unmittelbarer Weise darin wiederfinden. Hier machen wir nun die wichtige Beobachtung, daß, wenn sich die Unendlichkeit des Geistes unmittelbar dem Leben der Natur entgegen stellt, das Verhalten des Bewußtseins gegenüber der Realität ein humoristisches sein wird. Als ein schlagendes Beispiel hierfür ist Beethoven's Pastoralsymphonie zu nennen, wo wir den Schlüssel zu dem speciellen Charakter des Werkes gerade im Humor finden.

Ein anderes Verhältniß tritt indeß ein, wenn der Mensch dahin strebt, die sein Dasein beherrschenden sittlichen Mächte sich unmittelbar gegenüber zu stellen. Hier sehen wir, daß, wenn die poetische Verkörperung eine derartige ist, daß die über die einzelne Persönlichkeit hinausgreifenden sittlichen Daseinsmächte, in einheitlicher Verbindung mit den unser körperliches Leben beherrschenden Naturkräften vorgestellt werden, als Resultat der Vereinigung dieser beiden Factoren das Symbol hervorgeht. Das Wesen des Symbols besteht aber darin, daß in demselben eine Wahrnehmung verkörpert erscheint, welche sich in unmittelbarer Weise einerseits nur dem Gefühle, andererseits dem gedanklichen Erfassen der Dinge (gleichsam als intellectuelle Anschauung) offenbart. Werden nun diese beiden Factoren: Idee und Gefühl, vereinigt, so entsteht hieraus die poetische Vorstellung, welche sich unmittelbar an die Phantasie wendet, und wir werden in dem Symbole immer zwei Seiten zu unterscheiden haben: die psychologische, welche sich auf das zu Grunde liegende Gefühlserlebniß, und die philosophische, welche sich auf das ideelle Moment darin bezieht.

Im „Rheingold" sehen wir nun, wie uns der Dichter den innersten Gehalt des Lebens, wie es sich in Natur und Geschichte offenbart, zur Handlung verdichtet vor die Seele führt. In keinem Puncte bleibt es bei bloßem Wollen, Nichts ist blos von ferne angedeutet, sondern Alles hat sinnliche Gestalt gewonnen, so daß sich unsere Geisteskräfte dabei im Zustande jener Harmonie befinden werden, welche wir vorwiegend bei allen durch die Fülle realen Lebens wirkenden Kunstwerken empfinden. Mit einer zwingenden Nothwendigkeit entwickelt sich ein jeder Moment der Handlung aus dem anderen. Die verschiedenen Charaktere erhalten ihr bestimmtes Gepräge wesentlich durch das Verhältniß, in welchem eine jede Persönlichkeit zu dem alle Einzelnen umfassenden Naturganzen steht, während ihre Schicksale durch ihr freies Handeln bestimmt werden. Der Dichter hat es verstanden, alle Vorgänge seines Dramas mit Erscheinungen des Naturlebens im engsten Verbande darzustellen, sie gleichsam aus ihnen hervorgehen zu lassen.

Wir sehen die Rheintöchter in unmittelbarster Einheit mit der Natur; sie sind ein voller Ausdruck der sich selbst genügenden Freude am Dasein. Aber ihnen gegenüber tritt sogleich das dämonisch egoistische Element alles realen Seins in der Person des Nibelungen Alberich. Und durch seinen Fluch, womit er den Hort zu Eigen gewinnt, der ihm zur Weltherrschaft verhelfen soll, wird auch das Verhängniß geknüpft, durch welches dann der tragische Schluß des ganzen Werkes herbeigeführt wird. Die Charakteristik Alberichs ist überhaupt mit einer urgewaltigen, dämonischen Kraft ausgeführt, so daß uns der reale Grund alles Bösen: die absolute Selbstsucht, mit furchtbarer Macht nahe tritt. Der Adel und die feste Ruhe Wotans, das wuchtvolle Auftreten der Riesen, welche die blos materielle Kraft repräsentiren, sind mit gleicher Wahrheit dargestellt. Ein Meisterstück in der Zeichnung ist Loge, der das zerstörende Element vertritt, und seine geistige Ueberlegenheit in einem eigenthümlichen realistischen Humor auszusprechen weiß. Der tückische Zwerg Mime repräsentirt das komische Element, und es zeigt sich bei Wagner von Neuem, wie der große Tragiker auch zumeist großer Humorist ist. —

Wir wollen jetzt den musikalischen Theil des Werkes, wenn auch nur flüchtig, ins Auge fassen. Bei dem ersten Eindrucke, den wir von der Musik empfangen, werden wir gleich von dem Vollgefühle der Kraft und Gesundheit erfüllt werden, durch welche derselben der Charakter einer seltenen Jugendfrische zu Theil wird. Es weht uns aus jedem Tone der erfrischende Hauch an, den wir auch empfinden, wenn wir die Regungen des Naturlebens mit offenen Sinnen in uns aufnehmen. Diese Eigenschaft bestimmt auch den Styl der Melodien und Themen. Sie haben alle eine solche Bestimmtheit der Gestalt, daß wir wol Wagner, wie wir ihn früher den musikalischen Dichter nannten, jetzt als den plastischen Musiker bezeichnen können. Die Fülle und das Gesättigte des musikalischen Ausdruckes tritt in einer Weise hervor, wie wir es in ähnlicher Art nur bei Beethoven finden. An diesen Meister erinnert auch die gewaltige und aus einem und demselben Keime immer Neues erzeugende Gestaltungskraft in weit ausgedehnten musikalischen Durchführungssätzen, wie auch der symphonische Bau, dessen Gewebe das ganze Werk umspannt. Als Charakteristisches der Themen im „Rheingolde" ist besonders die Wahrnehmung von Interesse, wie viele derselben oft nur aus den Tönen eines einzigen Accordes bestehen, oder sich innerhalb der sogenannten Naturharmonie (allerdings mit Erweiterung ihrer Grenzen) bewegen. Ebenso ist die modulatorische Construction und der periodische Bau ein ungemein klar gegliederter. Es ist alles dies mit einer Meisterschaft ausgestaltet, daß wir sehen, wie hier eine neue Form für das musikalische Drama gefunden ist, die man als die dramatisch-symphonische bezeichnen könnte. — Mögen vorerst diese wenigen Andeutungen genügen. Wir schließen hiermit vorläufig unsere Arbeit ab, um dieselbe später wieder aufzunehmen, und durch ein Eingehen auf alle Theile

des Werkes, und ein Zusammenfassen des in demselben ausgesprochenen Inhaltes, dem Kerne dieser ebenso großartigen, wie tiefen Kunstschöpfung näher zu treten.

Kirchenmusik.

G. A. Heinze, Op. 42. Die Auferstehung. Oratorium ꝛc. Amsterdam, Th. J. Roothaan u. Co. 1863. Clavierauszug vom Componisten Pr. F. 12. —.

Fassen wir bei dem vorliegenden Werke zunächst die Dichtung von Henriette Heinze ins Auge, so treten uns in derselben nicht gerade hervorstechende Züge entgegen. Der sprachliche Ausdruck zeigt wenig Schwung, und es müßte als eine bedeutende Aufgabe für den Tonsetzer bezeichnet werden, hieraus ein Kunstwerk von höherem Werthe zu gestalten.

Die Einleitung des Oratoriums soll das Hinsterben Jesu ausdrücken, und hierzu hat der Componist — so viel wir dem uns vorliegenden Clavierauszuge entnehmen können, dem aber leider keine Andeutung über die Art der Instrumentirung beigefügt ist — eine entsprechende Ausdrucksweise gefunden. Zur wesentlichsten Steigerung des charakteristischen Ausdruckes gehört hier die Harmonik, und auf dieser Seite begegnen wir einem Tonsetzer, der dieses Gebiet in rechter Weise auszubeuten und zu seinen Zwecken verwendbar zu machen vermag, mindestens zeigt sich darin gegen frühere Werke desselben, die uns bekannt geworden sind, ein Fortschritt. Die Einleitung führt unmittelbar in die erste Nummer: „Chor der Wächter und Häscher", herüber. Diese erscheint uns etwas zu matt und unnöthig zu sehr in die Länge gezogen. Es ist gerade, als könne der Tonsetzer nicht zum Abschlusse mit dem Texte kommen, er hat sich mit demselben etwas zu weit verfahren, ohne davon gehörig inspirirt zu sein. Das dazwischen tretende Recitativ des Hauptmanns ist von guter Wirkung, die namentlich durch die ansprechende Melodik hervorgebracht wird. Auffallend ist es, daß Heinze diesen Chor der Männer im eigentlichen Sinne nur dreistimmig behandelt hat, während es doch entschieden vortheilhafter ist, hier die Vierstimmigkeit anzuwenden. Wir können überhaupt bei dieser Gelegenheit uns nicht der Bemerkung enthalten, daß wir schon öfters bei derartigen größeren Werken niederländischer Tonsetzer die Beobachtung gemacht haben, daß dieselben gewöhnlich für zwei Tenöre und einen Baß schreiben, wodurch sie sich des Mittels einer vollständigen, befriedigend wirkenden Harmonie begeben. Obgleich dieser Punct Veranlassung zu weiteren Erörterungen geben könnte, müssen wir jetzt hiervon absehen, und denselben nur als eingeflochtene Bemerkung betrachten. —

Nr. 2, „Chor der Frauen und Jünger", drückt die Empfindungen der Verehrer Christi nach dessen Hinscheiden aus, und hieran schließt sich das Erdbeben. Was das Letztere betrifft, so wollen wir hoffen, daß dasselbe in der Instrumentation wirkungsvoller, als im Clavierauszuge gelungen sein möge. Nr. 3, „Arie mit Chor", läßt Joseph von Arimathia auftreten, der in einer gut empfundenen Arie seinen Seelenschmerz um den Geschiedenen kund giebt, wobei der Chor der Jünger ihn unterstützt. Nr. 4 bringt ein Duett des Johannes und der Maria Magdalena, welches mit zu den besten Nummern des Oratoriums gehören dürfte. Der „Chor der Frauen" Nr. 5 („Zu deinem Grabe wallen her die Deinen") ist im Anfang nur zweistimmig behandelt, was keine entsprechende Wirkung macht; später, wo der Componist durch eine Entgegenstellung der Sopran- und Altstimmen die doppelchörige Behandlung eintreten läßt, fesselt das Ganze die Aufmerksamkeit in höherem Grade. Nr. 6 enthält Recitativ und Arie der Maria Magdalena. Der melodische Ausdruck darin ist weichlich und hält sich sehr an der Oberfläche. Nr. 7, „Chor der Frauen und Wächter" („Das Grab ist leer ꝛc."), halten wir für das gelungenste Stück des ganzen Oratoriums. Es sind hier die sich bekämpfenden Gegensätze der Jünger Christi und der Wächter des Grabes, die beim Vermissen des Todten in der Gruft in große Bestürzung gerathen. Endlich erblicken sie den Engel, der in Nr. 8, „Recitativ und Arioso", ihnen die Versicherung der Auferstehung des Gekreuzigten giebt, worauf Maria Magdalena, Johannes, Petrus und der Engel nebst Chor in Nr. 8 die Wahrheit der Auferstehung beglaubigen. Der Chor Nr. 9 schließt das Ganze. Die modulatorische Construction ist nicht ohne eine wirkungsvolle Steigerung angelegt, die Singstimmen dagegen erscheinen bei fugirten Stellen etwas steif und schwerfällig geführt, überhaupt documentirt sich die ganze Arbeit mehr als eine gemachte, weniger als eine wirklich empfundene. Wir treffen in derselben auch keinen ausgeprägten Styl an. Es tritt uns hier dieselbe Erscheinung, wie bei vielen neueren Werken entgegen, daß eine feststehende Ausdrucksweise von den Tonsetzern gar nicht zur Anwendung gebracht wird. Sodann darf nicht unerwähnt bleiben, daß im ganzen Oratorium keine im strengeren Sinne religiöse Stimmung vorwaltend ist, vielmehr sehen wir ein weltliches Element zu sehr in den Vordergrund gestellt. Der Stoff wenigstens hätte die Erstere bedingt. β—.

Concertmusik.

Für Pianoforte mit Orchester.

Robert Volkmann, Op. 42. Concertstück für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters oder eines Streich-Sextetts, oder eines zweiten Pianofortes. Pest, G. Heckenast. Solostimme Pr. 3 Fl. 30. ö. W. (2 Thlr.), Orchesterstimme Pr. 4 Fl. 50. (3 Thlr.), Sextettstimmen Pr. 2 Fl. 50. (1 Thlr. 20 Ngr.), zweites Pianoforte Pr. 1 Fl. 50. (25 Ngr.).

Bei einer Tonschöpfung dieses Autors kann man schon von vornherein gewiß sein, daß uns Bedeutendes geboten wird. Betrachten wir vorerst die äußere formelle Gestaltung des Ganzen. Volkmann hat das Concert in einem Satze angelegt, und durch Wiederaufnahme des Motivs der Einleitung im Finale auch einigermaßen eine innere Einheit herzustellen gesucht. Im Wesentlichen besteht aber das Werk aus drei Theilen, welche durch Ueberleitungssätze mit einander verbunden sind. Der Componist beginnt (etwa wie Weber in seinem Fmoll-Concertstück) mit einem Andante des Orchesters, welches tonisch abschließt, worauf das Clavier mit einigen rhythmisch prägnant accentuirten Phrasen eine längere Cadenz ausführt, in welcher auch ein melodisches (allerdings ziemlich farbloses) Motiv auftritt. Nach einer Modulation nach Gmoll nimmt das Orchester das Einleitungsmotiv wieder auf, welches vom Clavier in variirender Weise kurz weiter geführt wird, worauf die ganze Cadenz eine Stufe tiefer und anders modulirend wiederkehrt, und nach einer Wendung nach Fmoll das Hauptthema vom Orchester nun fortissimo intonirt wird. Kraftvoll sich steigernde Passagen des Claviers folgen, die im dynamischen Ausdrucke wieder abnehmen und in den Mittelsatz: Andantino mit Variationen, überleiten. Der Charakter des ersten Satzes ist ein pathetischer, der Ausdruck wird aber öfters trocken und hart, obwol diese Mängel durch ein

energisches und gefühldurchdrungenes Spiel verdeckt werden können.

Wir wenden uns zu dem Mittelsatze. Es muß als ein Fehlgriff bezeichnet werden, daß der Componist die Form der Variation hier zur Anwendung bringt. Dieselbe ist für ein Concertstück ganz ungeeignet. Die Idee eines solchen verlangt eine sich steigernde dramatische Entwickelung, nicht aber eine solche gemächliche Ausdehnung in die Breite, wie wir sie hier finden. Das Thema selbst ist sowol innig empfunden, wie auch original gestaltet; im Style scheint es zwischen Schumann und Mozart mitten inne zu stehen, etwa wie Schumann selbst in seinen Variationen für zwei Claviere und dem Andante seines Concertes in A an Mozart's Ausdrucksweise erinnert. Doch kann nicht verschwiegen werden, daß dessen Charakter wie auch die harmonisch-polyphone Weise der Bearbeitung mehr für das Streichquartett sich eignet, als dem Clavierorganismus angemessen ist. Das ist Kammermusik — aber nicht Concertstyl. In der zweiten Variation begegnen wir einigen nur durch die Stimmführung einigermaßen motivirten sehr herben Dissonanzen, welche dadurch eine so schlechte Wirkung machen, weil der gleichartige Klangcharakter und die gedrängte Lage der Stimmen gar keine bestimmte Vorstellung zulassen. Es ist dies ein Fehler, den wir auch besonders bei der Schumann'schen Schule häufig finden, daß auf die ausführenden Tonwerkzeuge und den sinnlichen Klang zu wenig Rücksicht genommen wird. Wenn z. B. scharfe Durchgänge sich schon durch den verschiedenen Klangcharakter der Instrumente absondern, so ist dies etwas ganz Anderes, als wenn dieselben auf einem und demselben Instrumente zu Gehör gebracht werden. In der Erfindung am gelungensten ist die letzte Variation, doch gilt auch hier die schon über den Charakter des Themas gemachte Bemerkung. Ein weiter ausgeführtes, pathetisch erregtes Allegro in C moll führt zum Finale, welches in Bezug auf äußere Wirksamkeit als der gelungenste Satz bezeichnet werden muß. Die Zerlegung des Motivs in gebrochene Accorde erinnert an das gleiche Ausdrucksmittel in Weber's und Mendelssohn's Concert. Im Seitenthema erhebt sich Volkmann auch zu größerer Wärme und freiem Schwunge des Gefühles, nur ist auch hier wieder zu betonen, wie durch eine ganz unzeitige polyphone Behandlungsweise die volle Wirkung abgeschwächt wird. Dieser letzte Satz wird übrigens bei brillantem Spiele seine Wirkung nicht verfehlen. In Bezug auf Technik verlangt vorliegendes Werk vorwiegend große Geläufigkeit und Kraft bei einfachen Passagen. Sonst braucht kaum erwähnt zu werden, daß sowol die thematische Gestaltung, als auch der modulatorische und periodische Bau überall den Meister zeigt.

Wir wünschen, daß dies Concert eine weitere Verbreitung finden möchte, und hervorragende Künstler es sich zur Aufgabe setzten, dasselbe vorzutragen. Wir glauben, daß es mit seinen Mängeln, die wir eben dargelegt, immerhin eine ebenso bedeutende, wie auch wirkungsvolle Aufgabe bietet. Das Werk ist dem Professor Dachs in Wien gewidmet, welcher dasselbe, so viel wir wissen, auch bereits öffentlich vorgetragen hat. 8.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig.

In Nicolai's „Lustigen Weibern von Windsor" beschloß Hr. Dr. Schmid vom Hoftheater in Wien sein leider allzu kurzes Gastspiel. Wir haben bereits den ganz besonders günstigen Erfolg berichtet, den der geschätzte Gast hier errungen hat. Auch bei seinem letzten Auftreten wurden seine Leistungen vom Publicum mit wahrem Enthusiasmus aufgenommen. In der That sind dieselben aber auch so hervorragender Art, daß Dr. Schmid jetzt wol wenige Rivalen unter den Bassisten Deutschlands finden dürfte. Wir hatten Gelegenheit, Dr. Schmid schon in der ersten Zeit seiner Bühnenwirksamkeit in Prag kennen zu lernen, wo er gleichsam den Grund zu seiner künstlerischen Ausbildung legte. Einige Jahre später sahen wir ihn wieder in Wien, wo besonders in Bezug auf Darstellung ein großer Fortschritt wahrzunehmen war, und auch die Stimme an Geschmeidigkeit und Sicherheit der Ansprache sehr gewonnen hatte. Gegenwärtig kann man sagen, daß Dr. Schmid sowol im Spiel wie Gesang auch den schärfsten Maßstab nicht zu scheuen braucht. Sein Organ besitzt eine seltene Fülle und bleibt auch bei großer Kraftäußerung immer wohllautend; in seiner Darstellung vereinigt er eminente Routine mit künstlerischem Maße. Erwähnt sei, daß Dr. Schmid auch einer der vorzüglichsten Darsteller Wagner'scher Rollen, des Landgrafen und Königs Heinrich ist, und nicht wenig dazu beitrug, daß z. B. die Vorstellung des „Lohengrin" in Wien zu einer solchen Berühmtheit gelangte. Bei seinem letzten Auftreten als Falstaff wußte Dr. Schmid diesem typischen humoristischen Charakter nach gesanglicher wie darstellender Seite den treffendsten Ausdruck zu geben. Unter den übrigen Mitwirkenden in Nicolai's Oper sind besonders die Leistungen des Hrn. Rübsamen, der ebenfalls durch eine frische und kraftvolle Stimme sich auszeichnet, dann der Damen Frau Rübsamen und Frl. Harry hervorzuheben. Die Aufführung der Oper war im Ganzen eine gelungene. Zu wünschen bleibt größere Correctheit der Intonation bei einigen Sängerinnen, und eine charakteristischere und delicatere Betonung der Begleitung von Seiten des Orchesters.

In der achtzehnten Aufführung des Dilettanten-Orchester-Vereins am 21. Juni kamen zu Gehör im ersten Theile: Ouverture zu den „Lustigen Weibern" von Nicolai, Recitativ und Arie aus „Don Juan" („In welchem Dunkel der Sorgen ꝛc.") von Mozart, Romanze (F dur) für Violine von Beethoven, vorgetragen von Hrn. Hofrath Kleinschmidt, dem verdienten Concertmeister des Vereins, zwei Lieder für Sopran („Trockene Blumen" von Schubert und „Im Walde" von G. Merkel), gesungen von Frau Dr. Härtel, Méditations über das erste Präludium von Bach für Violine mit Clavier und Streichquartett von Gounod; und im zweiten Theile die Symphonie in C moll (Nr. 9) von Haydn. — Hatten wir bei unserem letzten Berichte über die vorige Aufführung Veranlassung zu manchem Tadel bezüglich der technischen Ausführung, so ist es diesmal um so erfreulicher, über das in Rede stehende achtzehnte Concert ein desto günstigeres Urtheil abgeben zu können. Man fühlte gar deutlich heraus, daß der Verein nach einem ungünstigen Erfolge seine Kräfte von Neuem angespannt hatte, um den hinterlassenen mißlichen Eindruck durch entschieden bessere Leistungen zu verwischen. Die Orchesterwerke wurden mit großer Genauigkeit und namentlich mit Lebendigkeit und eingehendem Verständniß ausgeführt, so daß dieselben höchst günstig auf das Publicum einwirken mußten, und daher finden wir auch den lebhaften Beifall, der gespendet wurde, vollkommen gerechtfertigt. — Auch die Sängerin erzielte den vortheilhaftesten Erfolg. Namentlich ist bei ihr die gute Textaussprache zu betonen, wenn auch ihre Stimme in den höheren Lagen etwas indisponirt erschien. In dem Recitativ und der Arie aus „Don Juan" hätten wir mehr edle Leidenschaftlichkeit gewünscht. Der Vortrag der beiden anderen Lieder, von denen uns das „Im Walde" von Merkel noch Novität war, befriedigte vollkommen. Die Composition von Merkel war recht ansprechend und zeigte, daß der Componist die besten Meister zu seinen Vorbildern sich erwählt. — Was die Violinsoli betrifft, so muß man in Erwägung ziehen, daß dieselben von einem Dilettanten ausgeführt wurden, und von diesem Gesichtspuncte aus waren die Leistungen desselben auch diesmal sehr gelungene. Mit der Beethoven'schen Romanze schien derselbe jedoch keine passende Wahl getroffen zu haben. Dieselbe verlangt eine hervorragende künstlerische Kraft, wenn sie zu entsprechender Geltung gebracht werden soll, da die Wirkungsfähigkeit derselben sehr davon abhängt. Der Gounod'schen Arbeit vermochten wir nach dem erstmaligen Hören kein besonderes Interesse abzugewinnen, dagegen war die Aus-

führung eine ganz beachtenswerthe. — Wenn, wie wir schon in unserem vorigen Berichte sagten, der Dilettanten-Orchester-Verein mit seinen Aufführungen etwas sparsamer umgeht, mehr Zeit und Mühe auf das Einstudiren verwendet, und namentlich noch bestrebt ist, sein Bläsercorps im Blech mehr zu cultiviren, dann dürfte derselbe auch auf das fernere musikalische Leben unserer Stadt nicht ohne Einfluß bleiben.

β—.

St. Petersburg.

Einer uns zugegangenen Privatmittheilung eines unserer Mitarbeiter über die schon von uns erwähnte Oper „Judith" von A. Serof entnehmen wir nachstehende Bemerkungen. Dieselbe wurde zum ersten Male in dem Marientheater (Nationaloper) am $^{16}/_{28}$ Mai aufgeführt, und hat seitdem schon mehrere Wiederholungen erlebt. Hr. Serof ist bisher allein als Kritiker und Theoretiker im musikalischen Fache aufgetreten. Von seiner künstlerischen Thätigkeit war bis dahin Nichts oder nur Weniges und selbst dieses nur im engsten Kreise bekannt geworden. Es darf daher nicht Wunder nehmen, daß schon bei den ersten Gerüchten die Neugierde der Petersburger musikalischen Welt lebhaft erregt wurde, und sich im Verlaufe der letzten Zeit noch vielfach steigerte. Man wußte, daß der Componist des zu erwartenden Werkes fleißig die Classiker, besonders Beethoven wie auch Glinka, studirt hatte. Aber man erwartete im Ganzen doch ein Werk, welches mehr nur den theoretischen Anforderungen Genüge zu leisten im Stande wäre, ohne der poetischen Seite genügend Rechnung zu tragen.

Umsomehr durchzuckte uns alle ein freudiger Blitzstrahl innerer künstlerischer Befriedigung, als wir diese Oper zu Gehör bekamen. Das war ebenso wenig blinde, unverständige Nachahmung des neudramatischen Styles, wie einige Andere vermuthet hatten; das Werk ergab sich als ein Resultat reifer Ueberlegung, als eine Frucht tiefen Studiums und zwar des Besten, was alte, neue und neueste Musik aufzuweisen hat. Zu einem genaueren Eingehen ist noch nicht Gelegenheit geboten, obschon uns das Werk durch viermaliges Anhören näher bekannt geworden ist. Im Allgemeinen sei nur so viel bemerkt, daß der Componist vorzugsweise dem Vorbilde Wagner's folgt. Die Oper besteht aus fünf Acten, und er behandelt jeden derselben als ein einziges, unzertrennliches Musikstück. Wie bei Wagner ist Recitativ und Arioso nicht streng geschieden. Von besonderer Wirkung sind die lyrischen Momente. Daß aber bei dem Componisten die Lyrik zugleich von dramatischer Wirkung ist, verdankt dieselbe der trefflichen polyphon gehaltenen Begleitung, welche sich besonders durch kunstreiche Instrumentation auszeichnet.

Als vorzugsweise gelungene Momente bezeichnen wir unter Anderem folgende: Im ersten Aufzuge die Rede des Priesters Heliakim, die Scene des durstschmachtenden Volkes zu Bethulia. Großartig und im Geiste Händel's gehalten, obschon für die Bühne zu breit ausgedehnt, ist die Fuge „Bei Gottes Allmacht wir euch beschwören". Aus dem zweiten Aufzuge heben wir hervor den Monolog Judiths, das Lied Afras, der Amme der Heldin, und ein Duett zwischen diesen Beiden. Im dritten Acte fesselt die Introduction desselben, ein feurig wilder Marsch im asiatischen Charakter und der lieblich schmachtende Chor der Odalisken mit dem alternirenden Tanze der Bajaderen. Das Finale dieses Aufzuges enthält ein scenisch und musikalisch sehr wirksames Quartett. Einen effectvollen Contrast bilden im vierten Aufzuge zwei Lieder des Eunuchen Wachoa und die wildkriegerischen Ausbrüche des vom Weine berauschten Holofernes. Es würde zu weit führen, alle hervorragenden Stücke der Oper auch nur andeutungsweise zu berühren, und wir bedauern daher bei diesem Reichthume umsomehr, daß gerade der letzte Act der schwächste, minder gesteigertste ist. Auf besondere Betonung kann nur die Finalhymne Anspruch machen, in der auch der Partie der Judith im passenden Moment einige Coloraturen zugetheilt sind.

Neben so viel des Anerkennenswerthen können wir allerdings dem Componisten einen Vorwurf nicht ersparen, daß nämlich die zwei ersten und der letzte Aufzug genügender scenischer Handlung entbehren, und dadurch in dramatischer Beziehung eine gewisse Monotonie entsteht. Möchte derselbe dies erwägen und alsbald selbst passende Abkürzungen treffen. Trotzdem müssen wir mit voller Ueberzeugung aussprechen, daß Serof in der That so angefangen hat, wie nicht Viele geendet haben.

Es scheint uns hiermit der Werth des Werkes genügend bezeichnet zu sein.

Yourij v. Arnold.

Wien.

Die großen Orchester- und Vocal-Concerte der von Ende Decembers bis Anfangs Mai reichenden Saison kommen der Ziffer nach ihren Vorausgängen gleich. Minder günstig stellt sich aber ihr gegenseitiges Verhältniß bezüglich der Inhalts- und Leistungsfrage. — Allgemein bekannt, ja fast sprüchwörtlich geworden ist das bedenklich stagnirende Wesen unserer „Philharmonischen Concerte". Dieses schreibt sich schon seit Nicolai's Abgange her. Von Eckert's Rücktritte an gerechnet, haben diese Concerte ein immer tieferes Verkommen in aller Art Schlendrian kundgegeben. Dies bezieht sich ebenso sehr auf die Programmbildung, wie auf die Art der Wiedergabe alles Dargebotenen. In seinem diesjährigen zweiten Cyklus hat jedoch das Wiener „Philharmonische Concert" bei Weitem das Großartigste hingestellt, was sich in Bezug auf Plan- und Geistlosigkeit der Stoffeszusammenwürfelung, wie im Hinblicke auf Dürre und Mattigkeit der Ausführung nur irgend denken läßt. Wenn die Kritik so harter Ausdrücke sich zu bedienen gedrängt ist, so thut sie dies mit dem selbstverständlichen Vorbehalte, daß an das auserlesenste Orchester Wiens, ja an eine der trefflichsten Capellen der Gesammtwelt überhaupt der allseitig strengste Maßstab gelegt werden müsse. Selbstredend trifft hier die einzige Schuld den Dirigenten dieser Concerte, Hrn. Capellmeister Dessoff. Dieser wußte uns mit einer Körperschaft, die seiner Zeit jeder hervorragenden That der Alt- und Neuzeit allumfassend gerecht geworden, in drei Concerten nichts Anderes zu bieten, denn matte Wiederholungen der zweiten und neunten Symphonie und der Egmont-Musik Beethoven's, der „Walpurgisnacht" Mendelssohn's und der — allerdings noch lange nicht bedeutungsgemäß in die Massen gedrungenen, aber eben nur ob schlechter, d. h. geistloser Aufführung so zurückgedrängten — Es dur-Symphonie Schumann's. Angesichts solcher Programm-Zusammenstellung will es wahrlich nicht viel heißen, wenn in einem dieser Concerte aus dem hinlänglich reich aufgespeicherten Schatze guter Novitäten eine zwischen Alt und Neu unvermittelt innestehende und mit beiden Welten bedenklich liebäugelnde „Orchester-Suite" von Franz Lachner als ein an die Fabel vom „kreisenden Berge" gemahnendes Ergebniß herausgegriffen worden. Ein gut, ja selbst fein instrumentirtes, vielsätziges Tonstück mit einigen nicht übel combinirten, aber sehr breit gesponnenen Veränderungen über ein glücklich zwischen Vergangenheit und Jetztzeit mitten inne gestelltes Thema; ein knapp und schulgerecht gearbeiteter Eingangssatz; ein Zwitter von Menuett und Scherzo, endlich ein trocken-redseliges doppelt fugirtes Schlußstück entschädigen noch lange nicht für weitgezogene Gedankensteppen, an denen diese Suite überschwänglich reich ist.

Auch einer der steifsten Psalmen Benedetto Marcello's hilft dem in gänzlichem Vernachlässigen der Schätze Altitaliens und Altdeutschlands einzig dastehenden Institute unseres „Philharmonischen Concertes" keineswegs auf. Hier gilt es vielmehr, nur das Auserlesenste aller hervorragenden Kunstepochen zu bieten. Für Schwächliches von Meistern zweiten oder dritten Ranges ist hier durchaus nicht die geeignete Stelle. Alle Ehre den herrlichen, polyphon gehaltenen Psalmen Marcello's! Beispielsweise sei hier an den fünfzigsten: „O Di mo, pietà" (Fmoll) erinnert. Er ist das Größte unter den gleichartigen Dichtungen und Arbeiten Marcello's. Ja, noch mehr. Er ist die tiefsinnigste Andachtsweise einer langen Epoche des mittelitalienischen Kirchenstyles überhaupt. Nicht das Gleiche ist von dem frostigen 42. Psalme*) (für Baritonsolo) desselben Componisten zu bemerken, der dies Mal, zu allem Ueberflusse mit der längst bekannten Lindpaintner'schen Verballhornung, an die Reihe gekommen war. Zudem bleibt das überwiegende Vorrecht unbestritten der bei uns kaum in einigen Exemplaren gekannten und vollends gehörten Polyphonie der älteren Italienerschule. Noch gegründetere Ansprüche auf unablässigen Cultus haben, Angesichts so reichbedachter Institute, gleich dem „philharmonischen", die Werke Seb. Bach's und seiner unmittelbaren Vorgänger und Nachfolger in Deutschland. Strömt doch in unserem Himmelsstriche durchweg germanisches Blut! Fragt man aber: was kennt das musikalische Wien von dieser Richtung und Schule? so lautet die Antwort: Nichts, oder mindestens: so viel wie Nichts. Dies erwägend, hätte wol auch solches Marcello'sche, nebst manchem anderen bis jetzt Erwähnten, weil theils gründlich ausgekostet, theils unerheblich, noch lange warten können. Doch: wie in unserem gesammten Musiktreiben gar viel des Unmotivirten vorkommt, so auch hier.

Der schreiendste Fehlgriff dieser Art wurde im dritten „Philharmonischen Concerte" zweiter Folge begangen. Als habe der Geist schmerzlichster Reue ob des bisher so hartnäckig-schnöden Novitätenhasses den Dirigenten dieser Concerte überkommen, ließ er an angeführtem Orte einen wahren Schwall von Erscheinungen der Jetztzeit folgen. Allein die Frage nach dem Gehalte dieser Letzteren benimmt einer solchen Bußthat ein Erkleckliches an ihrem Nimbus. J. Brahms'

*) Wir können diesem Urtheile nicht beistimmen, da uns der genannte Psalm mit großer Kraft und Energie ausgeführt, und bei gutem Vortrage und entsprechender Bearbeitung auch wirksam erscheint.
D. Red.

zweite Serenade für Orchester (Bratschen, Streichbässe und Holzbläsinstrumente) steht ihrer jüngst gehörten und in d. Bl. auch mehrfach besprochenen Vorgängerin bedeutend nach. Die Erfindung ist ungleich matter. Die durch fünf wenngleich knapp genug gegliederte Sätze festgehaltene dunkle Orchesterfarbe wirkt entschieden eintönig, zuletzt gar abspannend im höchstmöglichen Sinne. Die Arbeit kennzeichnet zwar, gleich allem Brahms'schen, den Meister in der formellen Gestaltung. Es gilt dies aber nur im Verstande des sehr Leichtgeschürzten. Ich möchte das Werk als Ergebniß einer behäbigen Siesta eines zu weit kräftigerem Wirken Auserseheuen bezeichnen. Indeß verträge sich solches Gebaren noch ganz leidlich mit dem Wesen der Serenade. Allein Brahms' Werk hat noch anderes Bedenkliche. Der Charakter und Styl des Ganzen ist schattenhaft, verschwommen. Er schillert zwischen antikem, mittelalterlichem und in Schumann'schem Sinne Modernem unstät hin und her. Daß in einer so ausgedehnten Partitur auch vieles — namentlich im Einzelnen — Gelungene, Feinduftige, ja geradehin Meisterhafte mit unterläuft, versteht sich fast von selbst. Es sei denn hier an das Scherzo, an die Menuette und an das Adagio dieser Serenade erinnert. Allein von Brahms verlangt man mit allem Rechte ein Werk aus vollem Gusse. Dieses aber sucht man hier vergebens.

Die zweite der Jahreszahl nach neue, dem Style zufolge aber sehr bedenklich zwischen Gegenwärtigem, Halb- und nicht ohne Grund Längstvergangenem schwankende Erscheinung dieses dem Willen unserer Zeit reuig nachhinkenden „Philharmonischen Concertes" war eine Symphonie von Käßmayer, einem Mitgliede unserer Hof- und Hofoperncapelle. Käßmayer ist einer unserer besten Ripien- wie Solo-Quartettgeiger. Er ist überdies ein gründlich geschulter und in dem engerem Formen des Kammerstyles schon durch manche gute, ja sinnige That bewährter Componist eklektischer Farbe. Allein diese Letztere tritt in fraglicher Symphonie vielfach getrübt hervor. Dem Werke fehlt vor Allem Styl. Der erste Satz hebt mit einer theils durch langgestrecktes Wesen, theils durch wirklichen harmonisch-rhythmischen Pathos allgemeinster Prägung nicht wenig spannenden Einleitung an. Man sieht Großem entgegen. Das Hauptthema bringt in der That leidenschaftlich, ja sogar sturm- und drangvoll Klingendes. Allein dies Pathos ist mehr Fremdem, namentlich Schumann'schem, abgehorcht, denn aus Eigenem gequollen. Der Seitensatz contrastirt zwar durch eine gewisse Milde, ja durch ein fast schwärmerisches und traumhaftes Wesen ganz gut zum Hauptgedanken. Aber er ist eine gar zu verhängnißvoll-offenkundige Reminiscenz an irgend ein Kammerstück — irre ich nicht, an das G moll-Trio — des soeben genannten Meisters. Der Durchführungssatz thut gar zu gelehrt, verschwebt daher in das kaum Endenwollende. Er bringt indeß gar manche als Einzelheit sinnige Combination. Ueberhaupt bezeugt die gesammte im Werke Käßmayer's niedergelegte Arbeit gründliche Studien, vieles formelle Geschick und eine vielseitige Belesenheit wie Gewandtheit und Praxis im Fache orchestraler Klangwirkung. In diesem ersten Satze begegnet man auch sogar entschiedenster, wenngleich nicht immer eigenartiger Gedanken-Noblesse. Das Scherzo hat, einige überflüssige Reprisen und einige zu offenkundige Anklänge an den gleichartigen Satz der Beethoven'schen „Neunten" abgerechnet, ganz guten Zug. In harmonischem Hinblicke bringt dieses Stück manches Spannende, was auch von Käßmayer's Studien der Werke der Gegenwart Zeugniß ablegt. Das Adagio zeigt ein Gemisch Mendelssohn'scher und Meyerbeer'scher Phrasen und ist zu gedehnt. Der Schlußsatz setzt sich zwar ziemlich lebensfrisch auseinander; im Durchführungssatze irrt er aber in endloses Fugiren über. Diese Symphonie als Ganzes macht, wie schon bemerkt, in allem technisch-musikalischen Bezuge dem Componisten ebenso viel Ehre, als ihm deren erste öffentliche Aufführung zur Lehre dienen mag, in der Folge viel knapper und einheitlicher zu schreiben. Inmitten dieser Novitäten ließ sich Meister Laub in dem an Tongröße und plastischer Gestaltungskraft einzig dastehenden Vortrage des uns schon von früher her bekannten „Ungarischen Concertes" von Joachim, dieser in Bezug auf die Form nach Beethoven's Op. 61 vielleicht bedeutendsten modernen „Symphonie mit obligater Geige", vernehmen und durchgreifenden Sinnes bewundern. — Unser Hofopernorchester hat in allem bisher Erwähnten nach technischem Bezuge durchgreifend mustergültig gewirkt. Was aber Geist, Schwung, Leben, kurz: die Fähigkeit des aus Innerstem Herausgestaltens im Sinne freien Schaffens betrifft, so blieb unsere Capelle allerdings — Schuld ihres theils lässigen, theils rastlos jagenden und drängenden Dirigenten — in All und Jedem weit zurück hinter der Kraft ihres eigentlichen Könnens. — So drängt denn die Programm- wie die Leistungsfrage des Institutes unserer „Philharmonischen Concerte" nach durchgreifendem Neugestalten des ganzen Unternehmens. Daß solche Sendung lediglich vom Dirigenten abhängt, der, wenn geistvoll, mit einer so auserlesen fähigen Körperschaft die weittragendste Wirkung zu erzielen im Stande wäre, mag zum Schluße dieses Abschnittes wiederholt und nachdrücklichst versichert werden.

Eben von den unter Hrn. Capellmeister Dessoff's Leitung veranstalteten großen Concerten sprechend, sei noch der alljährlichen Akademie zum Besten des hiesigen Bürgerspitals-Fonds erwähnt. Die Programme dieser Concerte, vor Kurzem noch vervehmt ob ihres lose zusammengewürfelten Wesens, haben neuestens mehr Farbe bekommen. Der in Rede stehende musikalische Wohlthätigkeitsabend hatte Werke gleich C. M. v. Weber's Ouverture zu „Preciosa" und Mendelssohn's vierte Symphonie an die Spitze seines Programms gestellt. Mitten inne spielte J. Brahms das G dur-Concert von Beethoven, eine Romanze von Schumann und „Marche caractéristique" von Schubert. Frl. Bettelheim sang Pergolese's H moll-Siciliana und Gluck's Arie „che farò senza Euridice" aus „Orpheus". Ernst's „Papageno-Rondo" war, von Laub übrigens ächt virtuosenhaft gespielt, als matter Ueberrest alter Zeiten mit in den Kauf gegangen. Die Ouverture und Symphonie wurden dergestalt todtgehetzt, daß man Mühe hatte, beide Schöpfungen wieder zu erkennen. An solchem Vandalismus trägt indeß nicht unser Hofopernorchester die Schuld. Hat es doch beide Werke unter anderen Dirigenten so geistvoll wie nur möglich wiedergegeben! Diesmal streiften blos die Noten in fabelhafter Virtuosenstürmerie an unser Ohr. Das Orchester bewies sein Allesköunen leider nur in bedenklichem Sinne. Brahms spielte so gut musikalisch wie immer. Ebenso entsprach Frl. Bettelheim, deren Talent von Leistung zu Leistung wächst und sich vertieft. Ueber Laub's Spiel sind längst die Acten geschlossen. Ein Stoff, wie der eben vorliegende, zeigt den in seiner Art großen Künstler eben nur von einer einzigen Seite. Und doch ist er einer der Allseitigsten seiner Art. Genug daher von ihm bei diesem Anlasse!

Eine beachtenswerthe That unseres Musikvereins und speciell Herbeck's war das öffentliche Heranziehen der leider nur bruchstückartig aufgefundenen Fr. Schubert'schen Cantate „Lazarus". Dieses Werk ist im Februar 1820 auf einen ziemlich lahmen Text A. Niemeyer's geschrieben. Daß sich Schubert an solchem Machwerke erwärmen konnte, nimmt bei erstem Durchlesen dieser matten, gereimten Prosa allerdings Wunder. Nicht lange währt es aber, und man entsinnt sich der Thatsache, daß es die musikalischen Großmeister früherer Tage — selbst Beethoven inbegriffen — mit der Wahl ihrer Texte eben nicht sonderlich streng genommen. Um wie viel mehr gilt dies von Schubert. War er doch einer der unmittelbarsten, reflexionslosesten Genien seiner Art! Von allen Meistersängern der Vergangenheit ist Schubert wol der absoluteste Musiker, den es jemals gegeben. Auf der anderen Seite muß diesem Textbuche zum „Lazarus" eingeräumt werden, daß es bezüglich seiner Details ganz glücklich in Schubert's vorwiegend lyrisch-musikalische Eigenart hineingespielt hat. Dahin gehört u. A. das Verweben der Tochter des Jairus unter dem Namen Jemina in die etwas schlottrige, eintönige, das blose Leiden, Wehklagen und Sterben des Lazarus breitschwatzende sogenannte „Handlung". Diese Gestalt der Jairi'schen Tochter faßt schon nach der im Buche aller Bücher niedergelegten Schilderung viel ächten Dichterstoff in sich. Sie giebt sich schon an dieser Stelle als eine durchgreifend weiblich besaitete, ebenso tief wie feinfühlende Natur kund. Sie hat denn auch der vielgestaltigen Minne Schubert's, des vielleicht reichsten aller lyrischen Tonbarden, gar manche Anregung zu anmuthsvollen Weisen dargeboten. In der That überfließt auch die eben genannte Partie von den schönsten Gaben, die Schubert wol jemals auf musikalisch-beschaulichem Gefühlsboden niedergelegt hat. Dasselbe gilt von den zwar gleichfalls passiv, aber nach eben erwähnter Seite höchst musikergiebig hingestellten Zeichnungen des Lazarus selbst und seines Freundes Nathanael, endlich von der Schilderung seiner beiden Schwestern, Maria und Martha. Zu solchem allerdings nur durch Schubert's Musik genießbar gemachten, oder vielmehr vor Ungenießbarkeit geretteten, in leerem Sentimentalismus verschwommenen Wesen tritt als kerniger Gegensatz Simon der Sadducäer, mit seinem starren, verbissenen Unglauben und seiner wilden Thatkraft im Verneinen alles Hehren und Heiligen. Dieser einzige, in seiner Art wirklich ausgeprägte Charakter des ganzen Niemeyer'schen Machwerkes hat Schubert wieder zum Herauskehren seiner manneskernigen, ich möchte sagen: plastisch-musikalisch großen Seiten Anlaß gegeben. Der erste Theil des Schubert'schen Bruchstückes ist ein in die wundervollsten Ton-Variamten übersetztes Klagen und Weinen ohne Ende. Ungleich höher steht aber der zweite Theil mit dem soeben erwähnten Prachtbilde des Sadducäers wie mit der Fülle seiner mächtigen Chöre und seiner im wahrhaften Sturmdrange schöpferischer Begeisterung gegen einander rückenden Orchestermassen. Von solchem Werke bedauert man nur, daß es ein Torso geblieben, oder richtiger: daß kein letztes Drittel bis jetzt noch

nicht zum Vorschein gekommen. Die Aufführung unter Herbeck verdient alles Lob. Namentlich kommt hier das energische und zugleich feinsinnige Wirken der Chöre, des Orchesters, wie der Solisten Olschbauer und Mayerhofer, der Damen Wilt und Kling zu betonen. Auszunehmen ist hier lediglich die womöglich noch unter das Maß des Nichtgenügenden herabgedrängte Vertretung der Rolle Nathanaels durch einen in seiner Gesangsbildung ebenso verwahrlosten, als verständnißbaren Anfänger mit Namen Schultner, der, sowie auch Frl. Tellheim, nichts weiter hören ließ, als ein unaufhörliches Tremoliren. Eingeleitet wurde dies Concert durch Palestrina's „Adoramus" und Schumann's „Nachtlied" nach Hebbel. Beiden in ihrer Art herrlichen Werken ist der von Herbeck geistvoll befehligte „Singverein" erschöpfend gerecht geworden, und es ist fürwahr nicht zu viel gesagt, wenn man dies Concert den genußreichsten der ganzen Saison, wo nicht in erster, gewiß in zweiter Ordnung anreiht. S.

Weimar.

Zu den seltensten und schönsten Genüssen der gegenwärtigen Theatersaison gehört das Auftreten des königl. hannoverschen Kammersängers, Hrn. Niemann, welcher am 4. d. M. als Maurico im „Troubadour" von Verdi und am 13. Juni als Tannhäuser das Weimarer Publicum elektrisirte. War beim ersten Auftreten der Gast weniger gut disponirt — wir müssen die Wahl dieser Oper als erstes Debut in einer Stadt, wo derselbe meistens nur den Musikern und Kunstfreunden par Renommée bekannt war, allerdings mißbilligen — und das Weimarer Publicum in Folge davon etwas kühl, so machte es seine Unterlassungssünde beim zweiten Auftreten, bei welchem alle Räume des Hauses bis zum Erdrücken überfüllt waren, in jeder Weise gut. Auch Hr. Niemann, der, unangenehm berührt von dem Erfolge seines ersten Auftretens, sein Gastspiel ohne Weiteres abbrechen wollte, war dadurch wieder beruhigt. Der geniale Gast wurde glänzend empfangen; bei jeder Scene, in der er seine reichen Mittel immer glänzender entfaltete und den Enthusiasmus des Publicums immer höher steigerte, wurde der Applaus rauschender und dauernder; nach jedem Acte wurde er allein und im Vereine mit dem trefflichen v. Milde'schen Künstlerpaare jubelnd gerufen. Und in der That müssen wir gestehen, daß wir seit Tichatscheck noch keinen mächtiger wirkenden Tannhäuser in Weimar gesehen haben. Seine prachtvolle Tenorstimme ist eines der seltensten Phänomene, sowol in der unvergleichlichen Schönheit des Klanges, als auch in Bezug auf Aussprache. Selbst der leiseste Ton vibrirt durch das Haus, und auch die Alles überwältigende Kraft wird mit einer Ruhe und Leichtigkeit hervorgebracht, die immer noch mehr ahnen läßt und die das Gefühl eines Aeußersten erzeugt. Wird der treffliche Künstler, der von unserem kunstsinnigen Hofe mit aller Auszeichnung behandelt wird, dem allgemeinen Drängen des Publicums nachgeben, so steht uns noch der hohe Genuß eines Auftretens desselben im „Lohengrin" bevor.

Hr. Thomä vom Stadttheater in Düsseldorf hatte als Mephisto in Gounod's „Faust" nur einen Succès d'estime.

Unsere treffliche Sängerin, Frl. Emilie Genast, wird sich zum 18. d. M. mit Hrn. Merian vermählen. Es war sonach ihre Mitwirkung in dem Ihnen schon mitgetheilten Denstedter Kirchenconcert das letztmalige Auftreten in der Oeffentlichkeit.

Schließlich sei erwähnt, daß die rühmlichst bekannten Hüninger Orgelbaumeister C. und A. Peternell in Seligenthal bei Schmalkalden soeben die Reparatur der Orgel in der Hofkirche und den Umbau der beiden Seminarorgeln mit aller Auszeichnung — nach dem besonders anerkennenden Urtheile des Prof. Töpfer — vollendet haben. A. W. Gottschalg.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen.

— In Baden-Baden scheint in diesem Jahre die musikalische Saison ganz besonders glänzend werden zu wollen. Einem uns vorliegenden Präliminar der aufzuführenden Werke und auftretenden Künstler entnehmen wir, daß im Monate Juni in den Kammermusik-Soiréen unter Anderen auch die HH. Prukner und Coßmann spielen werden. Im Juli beginnen die Vorstellungen der Mitglieder des „Théâtre du Palais Royal" von Paris, welche drei Mal in der Woche stattfinden. Zuerst sollen noch Concerte gegeben werden, worunter eines der Mannheimer Hofcapelle unter Direction des Hofcapellmeister Lachner, außerdem spielt von deutschen Künstlern J. Becker. Von neuen Opern sollen aufgeführt werden Manuscriptwerke von Membrée, Rosenhain und Litolff. Im August kömmt unter Leitung des Componisten Berlioz's „Beatrice und Benedict" zu mehrmaliger Darstellung, und wird Madame Viardot in Gluck's „Orpheus" auftreten. Später finden Vorstellungen der deutschen Oper (vom Hoftheater in Karlsruhe) und der Pariser italienischen Oper statt.

— Das fünfte mittelrheinische Musikfest, welches in Darmstadt abgehalten werden sollte, mußte wegen Mangel eines passenden Concertlocals bis zum nächsten Jahre verschoben werden. Wie es heißt, soll nun eine eigene Tonhalle gebaut werden, da von Seite der Behörde die Benutzung des Zeughauses als Festlocal abgeschlagen wurde.

— Der Frankfurter Liederkranz begeht in diesem Monate die 25jährige Feier der Mozartstiftung. Außer der Aufführung von Chören von Mozart und Händel und mehreren Vorträgen ausübender Künstler wird auch Dr. Carl Grün einen Vortrag, die Geschichte der Mozartstiftung betreffend, halten.

— Am 14. Juni kam in Oschatz unter Leitung des Cantor Löbner in der Stadtkirche „Die Schöpfung" von Haydn zur Aufführung. Unterstützt wurden die Chöre von dem Liederkranze unter Mithülfe des Dr. Langer und einiger Pauliner. Die Solopartien waren durch Kräfte aus Leipzig und Dresden vertreten

Neue und neueinstudirte Opern.

— Man schreibt aus Wien: Sicherem Vernehmen nach gelangt Wagner's „Tristan und Isolde" nach den Ferien des Operntheaters gewiß zur Aufführung. Ander (Tristan) beherrscht vollkommen seine Aufgabe, in gleicher Weise die übrigen Mitwirkenden. Das einzige Hinderniß bildete bisher die Indisposition der Frau Dustmann, welche durch eine längere Krankheit hervorgerufen wurde. Doch ist mit Bestimmtheit zu hoffen, daß die Erholung, welche dieser hervorragenden Künstlerin durch die Ferien sich bietet, dieselbe wieder in den Vollbesitz ihrer Stimmmittel setzen wird. Es wäre sehr zu bedauern, wenn es Frau Dustmann nicht gegönnt sein sollte, die ihrer Individualität unter den Frauengestalten Wagner's adäquateste Rolle der Isolde zur Darstellung bringen zu können, und dieselbe dann einer anderen Künstlerin übertragen werden müßte.

— Peter Cornelius, der gegenwärtig in München lebt, hat eine dreiactige Oper, deren Text das spanische Epos vom Cid zur Grundlage dient, nahezu vollendet. Der poetische Werth der Dichtung soll ein bedeutender sein; jedenfalls ist die Wahl des Stoffes eine sehr glückliche. Es ist zu wünschen, daß nach Vollendung des Werkes dasselbe durch eine baldige Aufführung vor die Oeffentlichkeit gebracht werden möge, da Cornelius sowol durch seine dichterische, wie musikalische Befähigung und Ausbildung eine Berücksichtigung seiner Schöpfungen verdient.

— In Mannheim gelangte am 14. d. M. die Oper „Loreley", Text von Geibel, componirt von Max Bruch, zur ersten Aufführung. Der Erfolg war ein günstiger und der Componist wurde nach den Actschlüssen mehrmals gerufen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Componist und Mitarbeiter dieser Zeitung, Louis Schubert in Dresden, hat einen Ruf als kaiserlicher Capellmeister nach Moskau erhalten, denselben aber nicht angenommen, indem er ganz in Dresden zu bleiben gedenkt.

Todesfälle.

— Carl Schuberth, Musik-Inspector der kaiserlichen Hoftheater-Lehranstalt und Capellmeister in St. Petersburg, verschied auf einer Erholungsreise bei den Seinigen in Zürich am 22. Juni früh 6 Uhr.

— Königsberg. Am 7. Juni verstarb hier nach langen Leiden der frühere Opernsänger Jac. Bartsch, ein musikalisch sehr gebildeter und für das dramatische Fach begabter Künstler (Bariton). Sein Begräbniß zeigte ebenso, wie ein paar vorher für ihn gegebene große Concerte, die allgemeinste Sympathie des Publicums, welche der Dahingeschiedene auch in der That in jeder Beziehung verdiente. Uns wird besonders sein vorzüglicher Vortrag von neuen Liedern, welche von ihm, ausnahmslos, mit Sicherheit und schwungvoller Lebendigkeit vom Blatte gesungen wurden, wie man es nur sehr selten erlebt, unvergeßlich bleiben. Der Künstler wurde nur 34 Jahre alt und wirkte in letzter Zeit als Gesangslehrer. Er hinterläßt eine Gattin.

Leipziger Fremdenliste.

— In der letzten Woche besuchten uns: Hr. Hofcapellmeister J. J. Bott aus Meiningen, Hr. Yourij v. Arnold, Componist und Schriftsteller aus Petersburg, Hr. Dr. Zopff aus Berlin, Hr. Concertmeister Müller aus Meiningen, Hr. Organist Hermann aus Annaberg, Hr. Friedrich Baumfelder, Tonkünstler aus Dresden, und Hr. H. Hampel, Tonkünstler aus Prag.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Battanchon, F., Op. 31. Trois Duos pour 2 Violoncelles. 1 Thlr. 15 Ngr.

Beethoven, L. v., Op. 125. Neunte Symphonie mit Schlusschor über Schiller's Ode: An die Freude. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von A. Horn. 4 Thlr. 15 Ngr.

Bibl, R., Op. 13. Sechs knrze Clavierstücke zu vier Händen. 1 Thlr.

Bonewitz, J. H., Op. 32. Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 18 Ngr.

Ecker, C., Op. 10. Sechs Lieder für gemischten Chor. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 25 Ngr.

Gotthard, J. P., Op. 13. Zwei Lieder im Volkston für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.

Heller, St., Scherzo Capriccio pour le Piano tiré de la Sonate Oeuv. 88. 15 Ngr.

Muck, J., Op. 16. Sechs Liebeslieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte à 22½ Ngr. 1 Thlr. 15 Ngr.

——— Op. 18. Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen 1 Thlr.

Müller Sohn, A., Op. 6. Zwei Duette für Alt und Bariton mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. 2. à 15 Ngr. 1 Thlr.

Naumann, Ernst, Op. 7. Trio für Pianoforte, Violine und Viola, F moll. 2 Thlr. 10 Ngr.

Naumann, J. A., Scalen mit untergelegtem Bass zur Uebung der Stimme für angehende und geübtere Sänger. Neue Ausgabe. 15 Ngr.

Reinthaler, C., Op. 12. Symphonie für Orchester in D dur. Die Orchesterstimmen 9 Thlr.

Rudorff, E., Op. 1. Variationen für 2 Pianoforte. 1 Thlr. 15 Ngr.

Schumann, R., Op. 130. Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke zu vier Händen. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. 25 Ngr.

Street, J., Op. 11. Deuxième Trio en la majeur (A dur) pour Piano, Violon et Violoncelle. 3 Thlr. 15 Ngr.

Taubert, W., Op. 15. Second Duo pour Piano et Violon ou Violoncelle. Nouvelle Édition. 1 Thlr. 15 Ngr.

——— Op. 138. Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Folge. Heft 1. Einzeln No. 1, 6—9 à 5 Ngr. No. 2, 4, 5, 10 à 7½ Ngr. No. 3 10 Ngr.

Terschak, A., Op. 60. Trois Fantaisies faciles pour Flûte avec accompagnement de Piano.

No. 1. Lucrezia Borgia. 1 Thlr.
- 2. Ernani. 1 Thlr.
- 3. Lucia di Lammermoor. 1 Thlr.

Volkslieder, französische, zwei (Brunettes) für Sopran, Alt, Tenor und Bass aus dem 17. Jahrhundert. Partitur und Stimmen 20 Ngr.

(In Leipzig im 19. Abonnement-Concert am 12. März 1863 mit grossem Beifall aufgeführt.)

Wagner F., Op. 4. Lied ohne Worte, Gondellied für Pfte. 20 Ngr.

Weil, O., Op. 7. Sechs kleine Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 18 Ngr.

Billigste Berliner Zeitung.

Neues

Allgemeines Volksblatt

(früher: **Preuss. Volksblatt**).

Preis vierteljährlich 25 Ngr.

Diese täglich erscheinende conservative Zeitung bringt neben allen politischen Nachrichten auch viel Unterhaltendes, Erzählungen, „Buntes Berlin", Landtagsnachrichten und vertritt besonders die Interessen des Handwerks und des städtischen und ländlichen Mittelstandes überhaupt.

Expedition: Berlin, Wilhelmsstr. 48.

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* sind erschienen:

Sechs Turnlieder

für vier Männerstimmen

componirt und den

deutschen Turnern

gewidmet von

C. F. ADAM.

No. 1. Turnerruf. No. 2. Turnfahrt.
„ 3. Die Turnbrüder. „ 4. Turnlied.
„ 5. Fahnenschwur. „ 6. Festgesang.

Op. 24. Pr. 25 Ngr.

Die Singstimmen in beliebiger Anzahl à 4 Ngr.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Durch jede Buch- u. Musikhandlung zu beziehen:

Goldenes

MELODIEEN-ALBUM

für die Jugend.

Sammlung von 223 der vorzüglichsten Lieder, Opern- und Tanzmelodieen

für das

Pianoforte

componirt und bearbeitet von

AD. KLAUWELL.

In vier Bänden.

Pr. à 1 Thlr. 6 Ngr.

Verlag von **C. F. Kahnt** in *Leipzig* und *Zwickau*.

Pianinos.

Die

Pianoforte-Fabrik von Jul. Feurich

in Leipzig, Weststrasse No. 51,

empfiehlt als ihr Hauptfabrikat **Pianinos** in geradsaitiger, halbschrägsaitiger und ganzschrägsaitiger Construction, mit leichter und präciser Spielart, elegantem Aeussern, stets das Neueste, und stellt bei mehrjähriger Garantie die solidesten Preise.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.